ج . هـ . شفـابه

النـمـــو

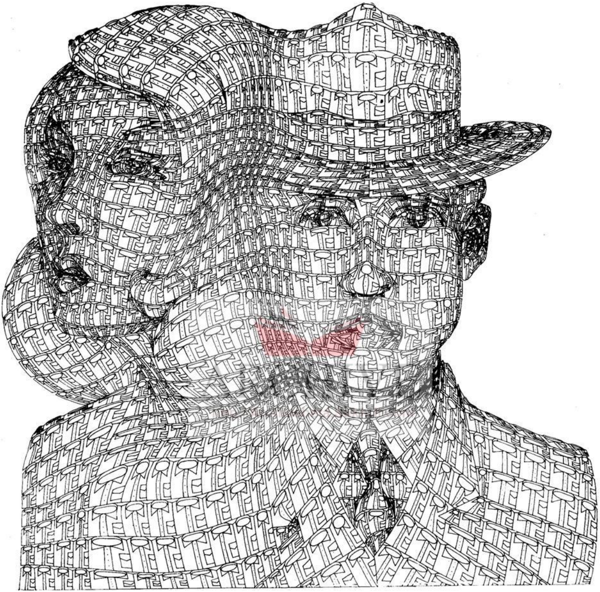
تنطوي كلمة (النمو) على معان كثيرة متباينة المدلول، لا من الناحية اللغوية الصرفة فقط، بل ومن ناحية العمليات المتعددة التي تشير اليها في الوقت ذاته. وبما اننا ألفنا تلك العمليات في حياتنا اليومية فقد اصبحنا نجدها بديهية وصرنا نستخدم هذه الكلمة في التعبير عن أشياء متعددة بسبب قيام تشابه سطحي في ما بينها.

وقد تعود اليابانيون على أن يطلقوا على النبات في لغتهم كلمة (شوكو - بوتسو) أي الشيء الذي ينمو من تلقاء نفسه، لتفريقه عن الحيوان الذي يسمونه (دو - بوتسو) أي الشيء الذي يتحرك. ويعني لفظ (بوتسو) المتكرر في الكلمتين: (الشيء)، إلا أن هذا (الشيء) يشير لدى اليابانيين الى معنى أبعد من الشيء العادي، الخالي من الحياة في اللغات الأخرى. فاليابانيون يجدون الحركة سمة للحيوان، بينما يجدون النمو سمة للنبات. والحقيقة أن مفهوم النمو يتمثل بكل مضمونه في النبات كما سوف نعود الى معالجته فيما بعد.

وإذا ما نظرنا الى عمل «الساعة الرملية» لوجدنا أنه بينما يتساقط الرمل من قسمها العلوي الى قسمها السفلي ويأخذ بتكوين مخروط ينمو بالتدريج، نلاحظ في الوقت ذاته تناقصا تدريجيا في كمية الرمل في الأعلى، أي أن نمو كمية الرمل في القسم السفلي يتم على حساب كمية الرمل في القسم العلوي. ويتوقف نمو كمية الرمل في الأسفل عندما ينفذ الرمل في الأعلى. وبما أنه تعرف المدة التي يستغرقها سقوط الرمل من الأعلى في الساعة الرملية، فقد صارت تتخذ هذه المدة كمقياس للوقت. وهنا ينطبق مدلول النمو بجميع أشكاله على النبات والساعة الرملية على السواء بسبب **وجود تزايد مقابل تناقص في نفس الوقت**.

وتكمن نقطة الشبه بين المخروط الرملي في قسم الساعة الرملية السفلي ونمو حجم النبات في الارتفاع الظاهر الذي يلاحظ في كمية ذرات الرمل في الحالة الأولى وارتفاع عدد الخلايا التي يتكون منها النبات في الحالة الثانية. وهذا النمو لم ينشأ فجأة بل تطور تدريجيا من تراكم ذرات الرمل أو تعدد الخلايا في النبات بصورة معها كبر الحجم. وبهذا فمعنى النمو في الكلام الدارج: التكاثر، التضخم، الانتفاخ، التعدد، الاضافة. ويضاف الى هذه الحالات عند التكلم عن النمو البيولوجي: البناء، التطور، التصوير والتكييف الشكلي والتقدم والتحول. وما يحدث في هذه الحالة يكون إذن أكثر من مجرد إضافة وتجميع وإكثار. ومع كل ذلك فان كلمة النمو تشتمل على كلتا الحالتين، حالة النمو الظاهر في المادة الخالية من الحياة، وحالة نمو الجسم الحي.

وقد تسللت كلمة (النمو) من درج الكلام العادي اليومي وعلم الحياة الى علم الاقتصاد. فلو بحثنا في طبعة عام ١٩٥٧ من قاموس بروكهاوس اللغوي الألماني عن كلمة (النمو) لوجدنا أنه يعرفها أولا بمعناها البيولوجي، ثم يعرفها حسب استعمالها في تجارة الخمور. ونرى نفس القاموس يسهب في تعريف (النمو الاقتصادي) عند شرحه لمعاني (النمو) في طبعة عام ١٩٦٣ المكملة ولكن دون اشارة الى مصادر تتناول ذلك. ونراه يسند في طبعه ١٩٧٤، جزء ١، ص ٧٦٣ المرتبة الثانية لعلم الاقتصاد عند تعريف



توماس بايرل : حياة القمصان Hemdenleben (على وزن حياة الأبطال)، ١٩٧١ .

كلمة (النمو) في معانيها المختلفة ويجعله يأتي بعد البيولوجيا مباشرة وقبل (تجارة الخمور). ويبدو أن ايراد اصطلاح (النمو الاقتصادي) في القواميس اللغوية قد اصبح أمرا لا بد منه بعد أن اكتسب ما اكتسبه من أهمية.

ونود النظر هنا الى تعدد معاني كلمة النمو وملاحظة الفوارق بين (نمو) المادة الخالية من الحياة و(نمو) الكائنات الحية الذي يستخدم في كلتا الحالتين بلا تمييز.

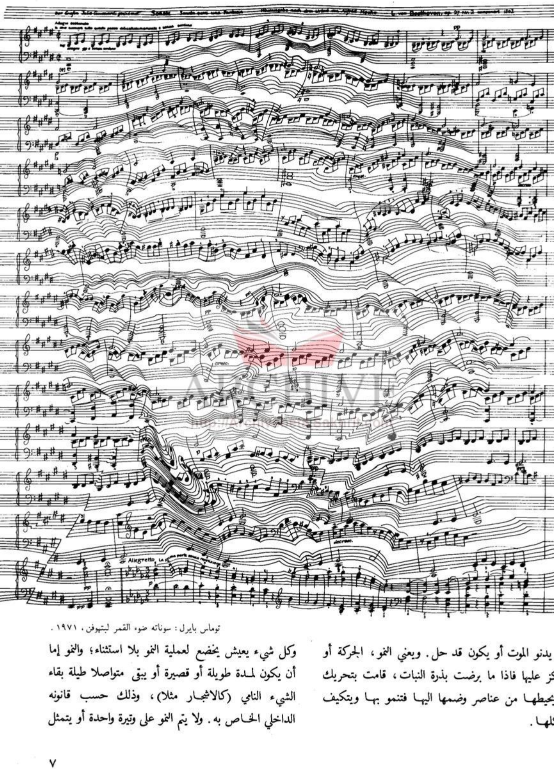
لا بد من أن يكون هناك شيء ينمو لأنه لا نمو من

العدم. فبذرة النبات يمكن أن تبقى سنين طويلة في حالة استكنان قبل أن تبرض، وإذا ما برضت أصبح مصيرها النمو الذي يسير بتواصل أو يتوقف إذا ما قام في وجهه شيء يعوقه. أما نمو المادة الخالية من الحياة فيختلف عن ذلك. فقد صنعت الساعة الرملية مثلا على شكل خاص يجعل الرمل يسقط من قسمها العلوي الى قسمها السفلي بكميات متساوية الى أن ينفذ فيتوقف هذا السقوط. أما (نمو) كثبان الرمال وأكوام الثلوج فلا يكون متواصلا بصورة منتظمة مثلما هو عليه في الساعة الرملية، إذ أن نموها يرتبط بالرياح وأحوال الطقس. وحيث يكون النمو مقصورا على تراكم أو تكاثر أو توسع للمادة الخالية من الحياة، يبقى هذا النمو دائما مرتبطا بالصدف أو بعبارة أدق، بتغير الأوضاع والأحوال؛ في حين أن نمو الكائنات الحية يكون دائما موجها الى هدف معين، ويتم حسب ناموس خاص به.

وكما ذكرنا، فقبل أن ينمو شيء يجب أن يكون موجودا لكي ينمو، ولا يمكن أن تتم عملية النمو الا بعد نشوء شيء يكون في مطلعه دقيق الجرم، صغير الحجم. وهذا الشيء الدقيق، سواء كان حيا أم خاليا من الحياة، لا يستطيع النمو إلا على حساب شيء آخر يأخذ في التناقص والانكماش أو الاستهلاك التدريجي أو الزوال. والساعة الرملية هي أفضل مثل لتمثيل هذه الحالة؛ فعندما ينفذ الرمل في قسمها الأعلى ينتهي عملها، ولهذا فتتخذ الساعة الرملية رمزا للموت وعلامة للفناء والزوال. وعلاوة على أن عملية النمو تحتاج أولا الى وجود شيء لكي ينطلق منه النمو، فلا بد أيضا من وجود شيء آخر يقوم بتزويد عملية النمو بما تحتاجه ويستهلك نفسه مقابل ذلك. فيكون النمو على هذا الأساس عبارة عن حركة تدريجية ملحوظة تعمل على إكثار شيء وتقليل شيء آخر مقابله، بحيث إن هذا النمو لا يمكن أن يكون مستديما في عالم محدود. وبذلك نكون قد وفينا حق كلمة (النمو) من الشرح وأظهرنا جميع ما تنطوي عليه من معان مختلفة.

وتطلق في اللغة الألمانية على النمو كلمة Wachsen التي تحتوي على أداة الالتحاق tum- وإذا ما ألحقت هذه الأداة بكلمة أشارت فيها الى معنى المرتبة أو الحالة، فيكون النمو حينئذ حالة أو نتيجة لفعل النمو. وهناك الكثير من الكلمات الألمانية التي الحقت بها مثل هذه الأداة وتشير فيها دائما الى ضمها لشيء يقوم عليه نظام، أو ناموس داخلي. وإذا ما تركنا ذلك يسري على كلمة (النمو) أصبحت هذه ذات ناموس داخلي يرسم لها نظاما داخليا خاصا كالنظام الذي يطبع تبلورات الكريستال والحياة بطابعه.

وبما أن كلمة (النمو) تنطوي على الكثير من المعاني فكثيرا ما تستعمل في اللغة بصورة خاطئة لا تنطبق دائما على المعنى المقصود لكثرة مدلولاتها. ويستخدم في اللاتينية فعل crescere الذي يعني (النشوء)، و(التكيف) و(النمو) ويقصد به النمو البيولوجي العضوي بالذات. وربما كان المقصود بالنمو في تصورات ابناء العصور الوسطى، المرحلة الحسية الملموسة في مجرى كل نشوء. وكلمة auxanien هي فعل في اللغة الإغريقية مشتق من نفس الجذر الاندوجرماني الذي اشتق منه فعل vaxa في لغات الشمال الأوربي. ويقصد به أولا: الإكثار، التنمية، التقوية، إلا أنه يمكن ترجمته أيضا بمعنى (جعله ينمو أو ينهض). وتعني كلمة Auxe في الإغريقية (النمو). وتستعمل أيضا لمد البحر عند تصاعد سطحه بصورة ايقاعية. ويقول سكان الشواطىء الألمانية بأن البحر قد نما إذا ما ثار وطغت أمواجه، ويقال في المانيا عن القمر أيضا بأنه ينمو. وكل كلمة لا تؤدى إلا معنى تقريبا، يترك تعليلها للسامع حسب تصوراته الخاصة ككلمة (نمو) مثلا. ولنترك الناحية اللغوية ولنلتفت الى عملية النمو بحد ذاتها. إن النمو هو أمر محصور في الكائنات الحية وحدها دون المادة التي تخلو من الحياة. وبما أن النمو هو سمة خاصة لكل كائن حي تشير الى وجوده، فكثيرا ما يقاس النمو بالحياة بالذات فيقال: إن ما ينمو يعيش، وحيث لا يوجد



توماس بايرل: سوناته ضوء القمر لبتهوفن، ١٩٧١.

نمو يدنو الموت أو يكون قد حل. ويعني النمو، الحركة أو يرتكز عليها فاذا ما برضت بذرة النبات، قامت بتحريك ما يحيطها من عناصر وضمها اليها فتنمو بها ويتكيف شكلها.

وكل شيء يعيش يخضع لعملية النمو بلا استثناء؛ والنمو إما أن يكون لمدة طويلة أو قصيرة أو يبقى متواصلا طيلة بقاء الشيء النامي (كالاشجار مثلا)، وذلك حسب قانونه الداخلي الخاص به. ولا يتم النمو على وتيرة واحدة أو يتمثل

في تضخم الحجم على الدوام، بل يتم على دفعات، فتنشأ الأعضاء والأطراف وتكتسب أشكالها النهائية بصورة متفاوتة، فيضخم حجمها أثناء ذلك أو ينكمش (كالغدة السعترية مثلا). ويبدأ النمو في كل تناسل جنسي من خلية واحدة فقط وهي الخلية الحيوية الأولى التي تنشأ من البيضة الملقحة وتحمل العناصر الموروثة من الوالدين. أما في التناسل غير الجنسي فيبدأ النمو من أصغر وحدة من كائن معين عن طريق الانقسام.

وتكمن في كل خلية حيوية أولى «قوة» تمكنها من النمو وتكوين جسم من فصيلتها يتناسل على هذه الصورة فيما بعد، وهكذا دواليك. وبذلك تكفي القوة الكامنة في الخلية الحيوية الأولى لكي تنشأ منها خلايا من نوعها بالتسلسل، وبالتالي كائنات من نوع معين بلا تحديد. إلا أنه يمكن أن يطرأ تغير تدريجي على هذا النوع فيتفرع ويأتي بنوع جديد من أشكال الحياة على مرور الأجيال. غير أن ذلك هو مسألة تتعلق بالمصدر والنسب، لا ترتبط بموضوع النمو إلا بصورة غير مباشرة، بل إن الشيء الحاسم في هذا الموضوع هو توفر طاقة نمو في الخلية الحيوية الأولى تقوم بتوجيهه الى هدف مرسوم، ألا وهو الإتيان بخلايا جديدة من نوعها وشكلها، ويكون الموت الإمكانية الوحيدة التي لا تمكنها من بلوغ هذا الهدف. ولكي تنمو الخلية الحيوية الأولى في اتجاه هدفها فانها تحتاج الى تزويد نفسها بالعناصر والطاقة المتوفرة في محيطها. ويجب أن تتوفر في هذا المحيط كل المقدمات الفيزيائية والكيميائية التي تسهل للجسم النامي أخذ حاجته منه. والفضاء الكوني الذي تسبح فيه الكواكب هو واسع جدا يمتد اتساعه الى الكثير من ملايين السنين الضوئية، إلا أننا لا نعرف من كواكبه سوى كوكب الأرض الذي تتوفر فيه الشروط التي تساعد على النمو والحياة. ولا يهمنا هنا فيما إذا كان يوجد حياة على ظهر كوكب آخر يبعد عنا ٨٠ أو ٨٠٠ سنة ضوئية، أو يوجد في أبعاد الفضاء الكوني السحيقة ملايين الكواكب البيولوجية من هذا النوع حسبما يعتقد ذلك على أساس المعلومات الفيزيائية المتوفرة اليوم.

ونحن بنو الإنسان نخضع بصفتنا كائنات حية أيضا لنواميس النمو الذي لا يمكن عكسه واعادته الى منطلقه الأول، بل يسير بصورة متواصلة الى الأمام، بادئا بالتركيب، ومنتهيا بالانحلال، فالموت، لافساح المجال لحياة جديدة. وينتهي النمو بعد بلوغ هدفه المرسوم أو يتوقف في طريقه فلا يتم الى الأبد.

ويعني النمو من الناحية البيولوجية تضخم حجم جسم حي أو عضو دون رد هذا التضخم الى حالته الأولى إذا كان مخطوطا سلفا، يسير نحو هدف مرسوم. أما التضخم المؤقت الذي يحدث في أنسجة الجسم على شكل أورام أو انتفاخات، كانتفاخ الصدر الايقاعي وتضخمه عند الشهيق والزفير، فهو شيء لا يمت بصلة الى معنى النمو. ويسرى نفس الشيء على حالة قيام الجسم بتخزين المواد الدهنية والنشوية والماء، الذي يعمل على رفع وزن الجسم وحجمه، إلا أنه يمكن إعادته الى حالته الأولى. وحيث يظهر في الجسم تكاثر وتضخم يتخطيان حدود النمو النوعي، يؤديان الى توليد نوام تخل بنظام الجسم وتقضي عليه وعلى نفسها أيضا (كالنوامي السرطانية). في حين أن نمو الجسم الطبيعي يتم بانسجام في جميع أقسامه.

والكائن الحي الذي ينمو، تتم فيه عملية النمو بصورة حتمية، أي أنه إذا ما بدأ النمو فيه بعد تلقيح البويضة مثلا أو إذا ما برضت بذور أو حبوب النباتات بتأثير مطر الربيع، واصل طريقه دون انعكاس، أو تأخر لبعض الوقت، أو حصل ما جعله يتوقف. اما إذا ما امتنعت حوافز النمو الخارجية أو الداخلية فيؤدي ذلك الى الموت بعد مدة معينة، يمكن أن تكون قصيرة لا تتعدى الساعات أو تطول وتستغرق سنوات. ويحل نفس المصير بكل كائن حي نشأ عن طريق التناسل الجنسي، إذا ما بلغ نموه هدفه المرسوم واكتملت صورته الخاصة به. والمهم أن يعرف هنا بأن انتهاء مرحلة كل نمو لا بد وأن يعقبه الموت.

والواقع لا يكتب النمو إلا لاقلية صغيرة من الخلايا


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اميل شوماخر ، لعبة من الورق Guache ، ورق مكرمش، ١٩٧٠ ، جاليري فـايت تركوزه، كولونيـا.

الحيوية الأولى، في حين أن أكثرها لا يبلغ هذا الهدف. وترتبط حياة كل كائن حي - باستثناء الحيوانات الأحادية الخلية - بحياة كائنات حية من أنواع أخرى، وتكون في الوقت ذاته مهددة من قبلها، لا بل تزاحمها وتقضي عليها. ويأتي «الكفاح في سبيل البقاء» قبل التعايش بين شتى أشكال الحياة في الكرة الأرضية المحدودة المساحة. ولا شك أن الإنسان يستطيع فرض سيادته على المخلوقات التي تعيش على سطح الأرض بفضل عقله وطاقاته الفكرية ولكنه يبقى مع كل ذلك مرتبطا بأنواع أخرى من الحياة لكونه كائنا حيا، ويخضع خضوعا مطلقا لحدود الحياة في الأرض التي تفرض نفسها على كل نمو.

وتمكن تمثيل عملية النمو بالسحب التي تظهر في السماء، فتكون في أول الأمر عبارة عن بخار ماء لا يشاهد بالعين، ثم يتكاثف تدريجيا ويتحول الى نقاط ماء دقيقة عند احتكاك طبقة باردة من الهواء بأخرى ساخنة. وعندما يكبر حجم نقاط الماء بعد انضمامها الى بعضها تسقط على الأرض على شكل مطر بسبب ثقل وزنها. ونشوء السحب وسقوط المطر يعبران عن المرحلة النهائية لعملية النمو. وهناك شكل آخر من أشكال النمو يتمثل في تبلورات الملح التي تأخذ في الظهور والتكاثر في محلول مشبع بالملح. وإذا ما تأملنا سطوح التبلورات لوجدنا أنها تتكون من جزئيات متماثلة من الملح، لها شكلها الثابت الذي لا يتغير. وفارق النمو في هذه الحالة عما هو عليه في السحب هو أن السحب تغير شكلها حسب تأثير العوامل الخارجية عليها، في حين أن تبلورات الملح تخضع لقانون المادة النوعي التي تكونت منها. وتغري ظاهرة تكون تبلورات الملح على شكل معين ووفقا لقانون لا يتغير، بمقارنتها بالنمو البيولوجي في الكائنات الحية، فنرى بأن النمو في هذه الحالة لا يختلف بالضرورة عن النمو غير البيولوجي. إلا أنه يبدو أن هناك فوارق بين كلا الحالتين. فيقتضي في نمو الكائنات الحية أن تختار من محيطها العناصر التي تساعدها على النمو ثم يجري داخلها توضيبها - كما هو الأمر في الحيوانات والنباتات - وجعلها بذلك صالحة للتمثيل بعد عزل الفضلات عنها وإخراجها من الجسم. وإذا ما تأملنا نمو المادة الخالية من الحياة لوجدنا بأنه عبارة عن عملية إضافة وضم لا تدخل خلالها العناصر في الجسم كما هو الأمر لدى الكائنات الحية لأن المادة التي تخلو من الحياة لا تملك جسما. ويبدو أن نشوء تبلورات الأملاح هو أقرب الى نمو الكائنات الحية. فإذا ما جمعت عدة املاح في محلول واحد لوجدنا بأنها تأخذ بالانعزال عن بعضها، مما يشبه الاختيار والانتقاء في النمو البيولوجي، فينمو بذلك حجم تبلورات الأملاح دون تغير في شكلها. وبما أن العناصر التي تتركب منها تبلورات الأملاح والشروط الفيزيائية الخاصة بها تملي أشكال هذه التبلورات، فيكون نموها عبارة عن تضخم حجم بضم أجزاء متماثلة الى بعضها. في حين أننا نرى بأن نمو البويضة بعد التلقيح يتجه دائما نحو هدف نهائي مرسوم، يتم به تكييف شكل الجسم على صورة تختلف عن صورته في مرحلة نموه الأولى. وهناك فارق آخر بين النمو البيولوجي ونمو التبلورات مرسوم في الحالة الأولى وخلاف ذلك في الحالة الثانية. ويتمثل **الدوام والبقاء** في نمو التبلورات المتواصل واحتفاظها بشكلها الثابت دون أن يكون لذلك علاقة بحجمها، في حين يتمثل **الفناء والزوال** في اجسام الكائنات الحية، التي يطرأ على شكلها التبدل المستمر، ويسير نموها حسب ناموس خاص وتصبح قريبة من الفناء والزوال عند اكتمال صورتها.

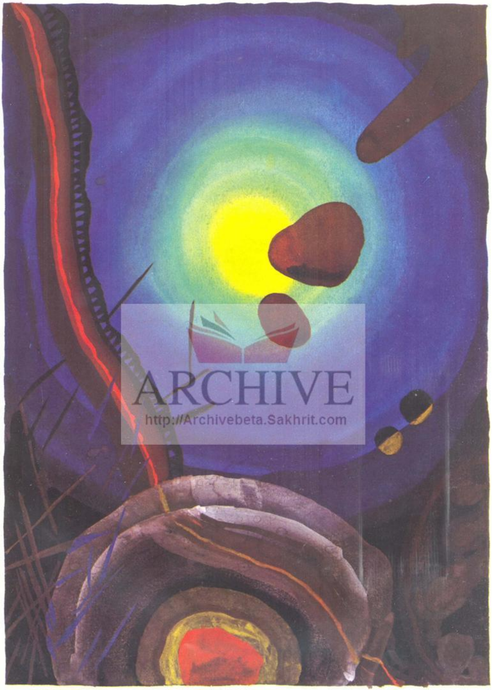
وتستطيع كل خلية تسهم في تركيب الجسم أن تقوم مبدئيا مع خلايا مماثلة لها بتركيب الجسم بكامله، فان الأمر يختلف عن ذلك في خلايا الجسم الحية لأنها أكثر تعقيدا من أن تكون متطابقة تمام التطابق مع باقي خلايا الجسم الحية الأخرى بسبب تعدد خواصها. ولا شك أن كل خلية من ملايين الخلايا التي تكون الجسم تحتوي على نفس (تصميم بناء الجسم) الذي يضمها، ولكنها تختص بتأدية مهمات مقصورة عليها دون غيرها في هذا التصميم. وكلما ازداد تحديد وتعيين هذه

المهمات ازداد تخصص الخلايا بحيث لا تستطيع معه أن تصبح مجرد (قطع غيار) تقوم باستلام مهمة خلايا أخرى. وينمو الجسم المتعدد الخلايا بتكاثر خلاياه وتخصصها في مهمات مختلفة حسب وجودها في مكان معين من الجسم. ويمكن اعتبار نمو الجسم الحي هنا مماثلا لنمو تبلورات الأملاح من نواح عديدة إلا أنه يتم في الجسم الحي بصورة أكبر تعقيدا.

ويختلف نمو الكائنات الحية من حيث إن نموها يسير حسب تخطيط خاص من الداخل الى الخارج، وتقوم خلاله بتبديل شكلها وتغييره الى أن تبلغ الهدف المرسوم الذي يحدد نوعها. وإذا ما صرفنا النظر عن الحيوانات الأحادية الخلية، ما وجدنا هناك أي كائن حي يحتفظ بالشكل الأول الذي كان عليه في مطلع نموه. ومن أوضح الأمثلة على تغيير الكائنات الحية شكلها في مراحل نموها ما يلاحظ في تناسخ الحشرات فيبدأ عندها النمو بالبيضة ثم تتحول الى دعموص فيرقا فدمية. ومن يتأمل الدمية وشكلها يصعب عليه أن يتصور بأنها نشأت من فراشة لبعد الشكلين عن بعضهما بعدا سحيقا. ويجتاز الإنسان نفسه في تطوره الجنيني مراحل عديدة لا تقل عن مراحل التناسخ الموصوفة منذ تلقيح البويضة وتحولها الى جنين فطفل مكتمل التركيب تضعه امه. أما القول بأن نمو الكائنات الحية يتم من الداخل الى الخارج فيمكن ضرب مثل عليه بالاسماك منذ نشأتها الأولى حتى اكتمال تطوير جسمها. فعندما تخرج من البويضة على شكل دعموص تكون جاثمة على كيس مملوء بالمح كزوادة تقتات بها في أول الأمر. وعندما ينفذ المح تكون قد أصبحت قادرة على التفتيش بنفسها عن طعامها في الخارج.

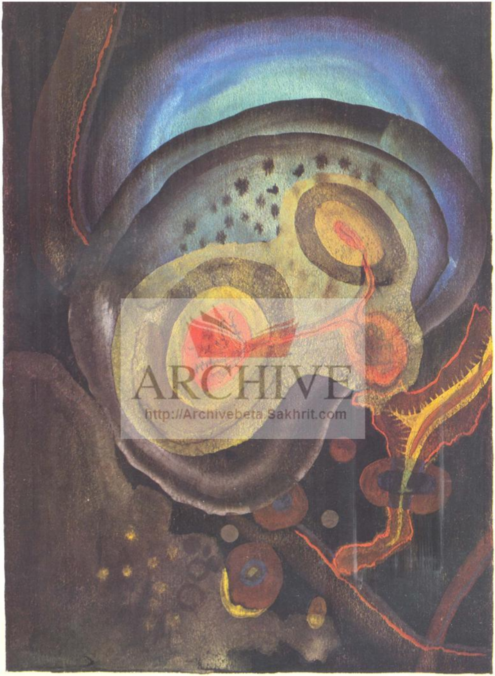
والنمو بحد ذاته هو من خواص الكائنات الحية، لا المادة الخالية من الحياة. وإذا ما أطلق على «السكان» للإشارة به الى ارتفاع عددهم أو على تبلورات الأملاح عند تكاثرها، أو على رأس المال عندما يرتفع، في هذه الحالة ينحصر معناه في تضخم الحجم أو الوزن، أو العدد، أو امتداد الأبعاد، لأن (نمو) المادة الخالية من الحياة يعزوه تباين التركيب ويعزوه الهدف المرسوم أو صورة الشكل النهائي الذي يتحقق في الجسم الحي النامي بمفعول التناسخ والتبدل. فتبلورات الأملاح التي (تنمو) تبقى دائما محافظة على شكلها دون تبدل ويبقى نموها عبارة عن ضم وتجميع ذرات مطابقة لبعضها في الشكل والحجم تمام الانطباق. ورأس المال الذي (ينمو) بتراكم فوائده يكون نموه غير طبيعي لأن تخطيطه يخلو من الهدف مثلما يلاحظ في النمو البيولوجي، وهو في هذه الحالة واسطة اختيارية لغرض يمكن تبديله حسب المشيئة.

وإذا ما أردنا تطبيق كلمة النمو على السكان لاستوجب علينا أن نعرف بأنه لا يكون هناك نمو للسكان إلا إذا ما تحققت لهم إمكانيات الحياة بصورة تتفق مع جنسهم. ويتخطون حدود هذه الإمكانيات إذا ما تكاثروا لدرجة يصبح معها الفرد عبارة عن (قطعة غيار) لا فارق بينه وبين الفرد الآخر، أو بعبارة أخرى إذا ما لم ينمو النسيج الجماعي مع هذا التكاثر جنبا الى جنب. مثل هذا النمو الشكلي والعددي يجعل من الأفراد آلات صماء تؤدي كل منها وظيفتها الخاصة، (ويحولهم الى جماعات من المنتجين وجماعات من المستهلكين). وكل شعب ينمو ويتكاثر، يقوم بتهديد نفسه بالزوال والفناء إذا ما فقد تركيبه الجماعي الداخلي. وإذا ما تخطى النمو حدوده لدى الجماعات البشرية أصبح داء مستشريا يكون فيه هلاكها ونهايتها. **والتركيب الجماعي هو الهيكل العظمي الذي يحمل جسم المجتمع**، إلا انه لا تتوفر لنا علامة ثابتة تبين لنا متى يكون قد بلغ نمو السكان حده الأقصى أو تم تخطيه. ولكنا نتبين علامات النمو الذي يتعدى الحدود الطبيعية في المناطق المزدحمة بالسكان، حيث تنعدم قيمة الفرد ويعم شعور الاغتراب بين الناس، وتزداد الضغوط والاختناقات، ويصبح الفرد بمثابة (قطعة غيار)، وينظر اليه كوسيلة انتاج أو كمستهلك أو (بهيمة) لا تصلح إلا لأعطاء صوتها في الانتخابات.



كورت كرنر ، صورتان من المراحل العشرين لمنظومة موسيقية ، صورة طبق الأصل ١٩٢٧ و١٩٢٨ ، صورت عام ١٩٧٢ ، من عمل روبرت دارول .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هدف كل نمو هو أن ينتهي عند حدود مرسومة له، وحيث يتخطاها تدق ساعة الهلاك، لأن هذا النمو يتم على سطح كوكبنا المحدود، وهو لا ينمو مع نمو من يعيشون عليه. أما سبب الانتباه الى مغبة نمو سكان العالم وتكاثرهم في وقت متأخر فيعود الى عبادة «التقدم والنمو» في يومنا هذا، والخلط بين (مجال الإنسان الحيوي) ومساحة الأرض الذي تكفيه لسد حاجاته المادية. واستناداً على هذه المقدمات، ينتهي بعض المتحذلقين في حساباتهم الجريئة الى القول بأن الكرة الأرضية تستطيع استيعاب عشرين بليون نسمة أو أكثر. وقد عبر ل. كلاوس عن نتائج هذا العمى عام ١٩١٣ بقوله: «سوف يتغير وجه قارات العالم وتتحول تدريجيا الى (شيكاغو) تمارس فيها الزراعة». والحقيقة أن مجال الإنسان الحيوي هو اوسع من مساحة الأراضي التي تكفيه للانتاج والاستهلاك، ويكمن فيه معنى أكبر. إذ أن طبيعة الإنسان الموروثة هي التي تضع حدود نمو السكان، لا إمكانيات الممارسة الزراعية. وكرتنا الأرضية بحد ذاتها واحة يطوقها فضاء كوني غير متناه من كل جانب، تمتنع فيه حياة الكائنات الحية؛ وليس من الممكن توسيع رقعتها أو رفع عدد الكائنات الحية التي كانت ولا تزال تعيش على ظهرها منذ مليارات السنين بلا حدود. وقد بينت الصور التي التقطها الملاحون الفضائيون للأرض من الفضاء الكوني خلال الأعوام الأخيرة، بأنها ذات نطاق محدود، لا يمكن أن ينمو ويتسع أكثر مما هو عليه.

ولنحاول الآن جمع شتات ما اوردناه عن ظواهر النمو وعلاماته في كلمة ختامية تكون حاصل المحصول. إن النمو هو كلمة متعددة الألوان لا يمكن حصرها في معنى ثابت واحد. إن كل ما يمكن أن يقال عن النمو هو أنه يستند على حركات مواد - أو طاقات - تؤدي الى تجمعات وتراكمات وتكثفات يبدو فيها النمو. وليس هناك نمو غير محدود بل إنه مرهون بحدود الزمن. ويقابل النمو في مكان ما انكماش ونقصان في مكان آخر، يعقبه إنحلال وتفكك وفناء في وقت ما. ولا نمو من العدم، بل لا بد وأن يسبقه وجود شيء لكي يأخذ طريقهمنه. وكل ما يتولد من النمو يكون مصيره الى الزوال لا محالة. ويختلف النمو البيولوجي اختلافا أساسيا عن جميع مظاهر النمو في المادة الخالية من الحياة حسب التالي:

١ - يتجه النمو البيولوجي دائما نحو هدف مرسوم معين،

٢ - يتم فيه دائما ضم بعض العناصر الموجودة في محيطه اليه وإدخال تغيير عليها للإستفادة منها في تطوره،

٣ - لا يمكن عكس النمو ورده الى حالة مطلعه الأولى،

٤ - ينتهي هدف النمو عند اكتمال صورة الجسم النامي وتركيبه،

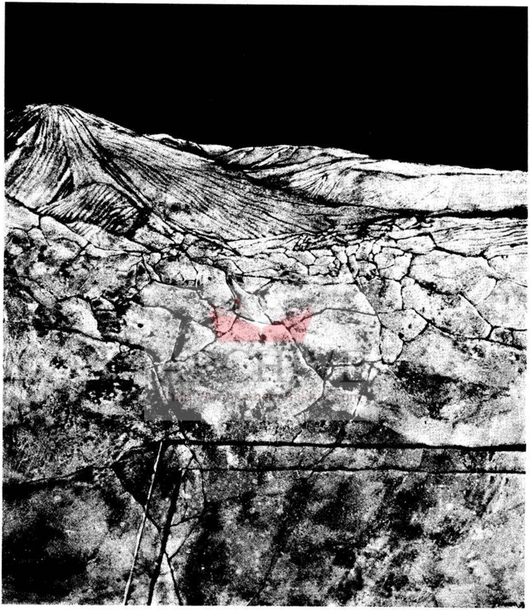
٥ - يمكن أن يبقى النمو متواصلا نظريا، باعتبار أن كل خلية على حدة تضم تخطيط النوع وتستطيع تنفيذه،

٦ - يبقى النمو محدودا بحدود العوائق التي يضعها محيطه في وجهه من ناحية المكان والحدود الكيميائية والفيزيائية.

٧ - يمكن أن تبقى عملية النمو متواصلة في نطاق هذه الحدود في حالة بقاء المواد التركيبية اللازمة له ضمن دورة متسلسلة متواصلة من عمليات التركيب والانحلال وطالما حصل على الطاقة الشمسية اللازمة لذلك.

والآن بعد أن توفرت للإنسان بفضل عقله وطاقاته الفكرية المقدرة للقضاء على هذا النظام الذي نما وأثبت سلامته على مرور مليارات السنين، أصبح مفروضا عليه إيجاد طريق للخضوع ثانية لهذا النظام، إذا ما أراد الا يذهب ضحية سوء استعماله للقوة التي توفرت له.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com



بيتر توما (من مواليد عام ١٩٣٨) : فضاء متسع للبناء ، ١٩٧٦ ، تصوير جالري بوفك ، ميونخ .

تحصيل السعادة للفارابي

(مخطوطة بمكتبة برلين، ١٨١٨)

إعداد وتقديم: عبد الوهاب ملا

١ ـ الفارابي في سطور: (٢٥٩ ـ ٣٣٩ هـ = ٨٧٢ ـ ٩٥٠ م)

ـ ولد الفارابي في فاراب وتوفي بدمشق عن ثمانين عاماً.

ـ اسمه: أبو نصر محمد بن محمد بن أوزلغ بن طرخان، من بلاد فارس، وقيل إن أمه تركية.

ـ تعلم الفارسية، والتركية، والعربية، واليونانية، ودرس العلوم الإسلامية، ثم عني بالدراسات الفلسفية والموسيقية.

ـ رحل إلى بغداد، ودرس المنطق على إمام المناطقة أبي بشر متى بن يونس، كما رحل إلى حران، وأخذ المنطق عن يوحنا بن حيلان.

ـ في بغداد تعمق في دراسة أرسطو، ووجد بخطه على كتاب النفس لأرسطو: «قرأت هذا الكتاب مائة مرة»، فلقب المعلم الثاني.

ـ عاصر الفارابي أبا الحسن الأشعري، وأبا منصور الماتريدي، واشترك معهما في مباحث الكلام والفلسفة.

ـ كان بارعا في الموسيقى، وروى ابن خلكان في وفيات الأعيان ١١٠/٢: أن آلة «القانون» من وضعه.

والرواية التالية ـ ولعلها مبالغة أو فكاهة ـ تعبر عن تضلعه في الموسيقى: حكي أنه رحل إلى حلب ودخل مجلس سيف الدولة الحمداني في هيئة درويش . . . وأخرج من وسطه عيدانا ـ آلات موسيقية ـ وركبها ثم لعب بها فضحك جميع أهل المجلس، ثم فكها وركبها تركيباً آخر، ولعب بها فبكوا، ثم فكها وغير تركيبها، وضرب بها ضرباً آخر فنام كل من في المجلس حتى البواب، فتركهم وخرج[1].

٢ ـ السعادة عند الفارابي:

السعادة هي هدف كل إنسان، فهو أنى وأينما كان يهرول وراء السعادة.

والفارابي المتوفي قبل ألف وستة وعشرين عاما، يحلل السعادة ويضع لهامعالم مميزة، فمن استرشد بها واتبعها، كان له ما أمل وتوخى.

فالسعادة من الخيرات التي تُؤثَرُ لأجل ذاتها، لا لغيرها، وما كان كذلك فهو آثر وأكمل، فهي ـ إذن ـ هدف الأهداف، وغاية الغايات للإنسان. حتى الرئاسة والعلم قد يبغيهما الإنسان أحيانا لا لذاتهما، بل لغيرهما، كالثروة والشهرة مثلا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يذكر الفارابي الأسباب المؤدية إلى السعادة كملكة الخُلُق الجميل، وقوة الذهن، ثم يتعرض لأحوال الإنسان التي يلحقه بها مدح أو ذم، ويحددها في ثلاثة:

١ ـ الأفعال، كالقيام والقعود وغيرهما. **٢ ـ عوارض النفس،** كالاشتهاء والفرح والترح. **٣ ـ التمييز الذهني.** ثم يقسم هذه الأمور على طريقته.

---

١) **راجع:** الفارابي لسعيد زائد: القاهرة ـ دار المعارف ١٩٦٢. ابن سينا للعقاد: دار المعارف ١٩٦٧. التفكير الفلسفي في الإسلام لعبد الحليم محمود: القاهرة ـ الانجلو المصرية ١٩٦٤.

مؤلفات الفارابي للدكتور حسين على محفوظ والدكتور جعفر آل ياسين: بغداد ـ مطبعة الأديب وهو مجلدان مهمان عن مؤلفات الفارابي في مكتبات شتى، وأشير فيه إلى مخطوطة «تحصيل السعادة» في مكتبة آستانه قدس رضوي بمشهد بإيران ١٥٦/٢، والمتحف البريطاني ١٨٣/٢، ومكتبة سبهسالار بطهران ١٣٨/٢.

وتبين من أول وآخر المخطوطات الواردة فيه وجود اختلاف بين النسخ.

فالأفعال جميلة وقبيحة، ولا تنال السعادة بالأفعال الجميلة **ما لم تكن طوعاً واختياراً**. ومعنى جمال الفعل عند الفارابي أن يكون **جميلا، محبوباً لذاته، لا لشيء آخر خارج عن ماهيته**.

والعوارض أيضا جميلة وقبيحة. **والتمييز** جيد ورديء.

ويشترط هنا أيضا ما اشترط في الأفعال.

وكل ذلك يخضع لحالتين: ما ينبغي، وما لا ينبغي.

فمن كانت له قوة الملاحظة والإرادة، وميز بين الحالتين، وأخذ بما ينبغي، وترك ما لا ينبغي، كان على الصراط المستقيم.

ولا تنال السعادة بالأفعال، وعوارض النفس، ما لم يكن للإنسان خلق جميل، ولا بجودة التمييز ما لم تكن له قوة الذهن.

ولا تولد الأفعال الجميلة، وقوة الذهن مع الإنسان، بل يكتسبهما بالتعود والمراس، كما يشاهد في أهل المدن من ممارسة السياسة، وأعمال الخير، فإنهم لا يولدون هكذا، وإنما يتدربون عليها.

ثم يُحدّ الفارابي الأفعال الجميلة بالاعتدال، فالفعل الجميل هو الوسط، لا فيض ولا غيض. ويسوق لذلك برهان الأطباء، فالطعام متى كان متوسطا حصلت به الصحة، وكذا التعب، فإن ازدادا أو نقصا لم تحصل بهما الصحة. وكذا أحوال الأفعال، متى كانت معتدلة ـ أي في حدود الطاقة، لا إفراط ولا تفريط ـ كانت جميلة، وإلا كانت قبيحة.

وكما أن الطبيب المعالج يجعل مقدار العلاج على مقدار ما يحتمل مزاج البدن، ويلائم زمان العلاج ومكانه وغيرهما . . . كذلك علينا ـ ويقصد الفارابي بهذا الضمير: علماء النفس والتربية الأخلاق، أو الدين والاجتماع ـ **الوقوف** على المقدار الوسط في الأفعال، فنعرف زمان الفعل ومكانه ومن منه وإليه وبه وله الفعل، ونجعل الفعل على مقدار كل واحد من هذه، فحينئذ نكون قد كسبنا الفعل المعتدل لا أزيد ولا أنقص، وهو المطلوب.

ويتطرق إلى الفلسفة وأنواعها، ويركز على صناعة المنطق الذي يقوّم الذهن، كما يقوّم النحو اللسان.

أسلوب الفارابي:

أسلوب مركز رصين لا يخلو من الحشو والإسهاب، وقد يحاول بذلك غرز أفكاره في مخيلة القارىء والسامع، أو يتخيل ـ وهو الواقع ـ أنه يخاطب فئات متفاوتة في العقل والذكاء، ولا بد من مراعاة مقتضى الحال.

وتتضمن عباراته كلمات غير متداولة في عصرنا كثيراً، كقوله:

من قبل: من جهة. **الفدامة**: الغباء. **الخرقة**: الكذب. **التخاسس**: الحقارة. **المطيفة**: من أطاف به: دار حوله. **على حياله**: على انفراده. **لا يعرى**: لا يخلو.

أما المهموز فلا حظ له عند الفارابي كسائر الأقدمين: فيؤثر، ومؤثر، ومؤذ تقلب همزتها واواً.

ورئاسة، وسائر، وشيء، واستئهال مثلا، تقلب ياءً.

والسبب في ذلكم مراعاة التخفيف، وقد ورد منه الكثير في كتاب سيبويه: ١/٢٩٠، ٢/١٦٥، ٢/١٦٩.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كتـــاب تحصيل السعادة للفارابي

بسم الله الرحمن الرحيم

قال محمد بن محمد الفارابي: أما أن السعادة هي غاية كل، [و] يتشوقها كل إنسان، وأن كل من ينحو بسعيه نحوها، فإنما ينحوها على أنها كمال ما، فذلك مما لا يحتاج في بيانه إلى قول، إذ كان في غاية الشهرة. وكل كمال وكل غاية يتشوقها الإنسان فإنما يتشوقها على أنها خير ما، فكل خير لا محالة موثر.٢ ولما كانت الغايات التي تتشوق على أنها خيرات ومُؤثَرة،

٢) موثر = مؤثر: مختار

كثيرة، كانت السعادة إحدى الخيرات المُؤثَرَة. وقد تبين أن السعادة من بين الخيرات أعظمها خيرا، ومن بين المؤثرات آثر وأكمل من كل غاية سعى الإنسان نحوها، من قبل[3] أن الخيرات التي تؤثر منها ما يؤثر لينال بها غاية أخرى، ومنها ما يؤثر لأجل نفسها فقط. وبيّن أن التي تؤثر لأجل ذاتها آثر وأكمل من التي تؤثر لأجل غيرها. وأيضاً فإن التي تؤثر لأجل ذاتها، منها ما قد تؤثر أحيانا لأجل شيء آخر، مثال ذلك الرئاسة أو العلم، فإنا قد نؤثره أحيانا لأجل ذاته لا لننال به شيئا آخر، وقد نؤثره أحياناً لننال به الثروة، أو ننال به اللذة، أو أمراً آخر من الأمور التي قد تنال بالرئاسة أو العلم. ومنها ما شأنها أن تؤثر أبداً لذاتها ولا تؤثر في وقت من الأوقات لأجل غيرها أصلا.

فما كان من المؤثرات التي تؤثر لذاتها، شأنها أن تؤثر أبداً لأجل ذاتها ولا تؤثر في وقت من الأوقات لأجل غيرها فهي آثر، وأكمل، وأعظم خيراً من التي تؤثر أحياناً لأجل غيرها.

فلما كنا نرى أن السعادة إذا حصلت لنا لم نحتج بعدها أصلا إلى أن نسعى بها لغاية أخرى غيرها، ظهر بذلك أن السعادة تؤثر لأجل ذاتها، ولا تؤثر في وقت من الأوقات لأجل غيرها.

فبين من ذلك أن السعادة هي آثَرُ الخيرات وأعظمها وأكملها.

وأيضا فإنا نرى أنها إذا حصلت لنا لم نحتج معها إلى شيء آخر غيرها، وما كان كذلك فهو أحرى الأشياء أن يكون مكتفيا بنفسه، وقد يشهد لهذا القول ما يعتقده كل إنسان في الذي يبذله أو يظنه أنه وحده هو السعادة، فإن بعضهم يرى أن الثروة هي السعادة، وبعضهم يرى أن التمتع باللذات هو السعادة، وبعضهم يرى أن الرئاسة هي السعادة، وبعضهم يرى أن العلم هو السعادة، وغيرهم يرى أن السعادة غير ذلك.

وكل واحد يعتقد في الذي يراه سعادة على الإطلاق أنه هو الآثر والأعظم خيراً والأكمل.

وإذا كانت مرتبةُ السعادة في الخيرات هذه المرتبة، وكانت نهاية الكمال الإنساني، فقد يلزم من آثر تحصيلها لنفسه أن تكون له السبل والأمور التي بها يمكن الوصول إليها[4]: ملكة لا يمكن زوالها أو يعسر[5].

فالخلق الجميل وقوة الذهن هما جميعا الفضيلة الإنسانية، من قبل أن فضيلة كل شيء هي التي تكسبه الجودة والكمال في ذاته، وتكسب أفعاله جودة.

وهذان[6] جميعا هما اللذان إذا حصلا لنا حصلت لنا الجودة والكمال في ذواتنا وأفعالنا، فبهما[7] نصير نبلاء، أخياراً، فاضلين، وبهما[8] يكون سيرنا في حياتنا سيرا فاضلا، ويصير جميع تصرفاتنا تصرفات محمودة.

فنبتدىء أولا في التي بها نصل إلى أن تصير لنا الأخلاق الجميلة ملكة، ثم نتبع التي بها نصل إلى أن تصير لنا القوة على إدراك الصواب ملكة.

وأعني بالملكة أن تكون بحيث لا يمكن زواله[9] أو يعسر.

فنقول:

إن الأخلاق كلها الجميل منها، والقبيح، هي مكتسبة، ويمكن الإنسان متى لم يكن له خلق حاصل، أن يحصل لنفسه خلقا، ومتى صادف أيضا نفسه في شيء ما، على خلق إما جميل وإما قبيح أن ينتقل بإرادته إلى ضد ذلك الخلق.

والذي به يكتسب الإنسان الخلق، أو ينقل نفسه عن خلق صادفها عليه، هو الاعتياد، وأعني بالاعتياد تكرير فعل الشيء الواحد مراراً كثيرة، زماناً طويلا، في أوقات متقاربة، فإن الخلق الجميل إنما يحصل عن الاعتياد، وكذلك الخلق القبيح إنما يحصل عن الاعتياد.

فينبغي أن نقول في التي إذا اعتدناها حصل لنا خلق جميل،

٣) من جهة
٤) مرجع الضمير: مرتبة السعادة.
٥) فالمطلوب كون وسيلة السعادة ملكة قارة.
٦) أي الخلق الجميل وقوة الذهن
٧) + ٨) الأولى «بهما» بالتثنية فالمرجع مثنى.
٩) الأولى «زوالها».

وفي التي إذا اعتدناها حصل لنا خلق قبيح ، **فأقول :** إن الأشياء التي إذا اعتدناها أكسبنا الخلق الجميل، هي الأفعال التي شأنها أن تكون من أصحاب الأخلاق الجميلة ، والتي تكسبنا الخلق القبيح هي الأفعال التي شأنها أن تكون عن أصحاب الأخلاق القبيحة .

والحال في التي بها نحصل الأخلاق الجميلة كالحال في التي بها تستفاد الصناعات ، فإن الحذق بالكتابة إنما يحصل متى اعتاد الإنسان فعل من هو كاتب حاذق ، وكذلك سائره .

فلنبتدىء ونقول : إن أحوال الإنسان التي توجد له في حياته ، **منها :** ما لا تلحقه بها محمدة ولا مذمة . **ومنها:** ما إذا كانت له ، لحقه بها محمدة أو مذمة .

والسعادة فليس[10] ينالها الإنسان بأحواله التي لا يلحقه بها حمد أو ذم ، لكن التي بها تنال السعادة هي في جملة أحواله التي يلحقه بها حمد أو ذم .

وأحواله التي يلحقه بها حمد أو ذم ثلاثة :

أحدها : الأفعال ، وذلك مثل القيام والقعود والركوب والمشي والنظر والسماع ، وبالجملة كل ما احتاج الإنسان فيه إلى استعمال أعضاء بدنه الآلية .

والثاني : عوارض النفس ، وذلك مثل الشهوة واللذة والفرح والغضب والخوف والشوق والرحمة والغيرة ، وما أشبه ذلك .

والثالث : هو التمييز بالذهن.

وهذه الثلاثة هي التي لا يخلو الإنسان في وقت من زمان حياته أن يكون له بعض هذه. فكل واحد من هذه إما أن يحمد الإنسان عليه أو يذم .

والمذمة تلحقه **بأفعاله** متى كانت قبيحة ، وتلحقه بها المحمدة متى كانت جميلة . وتلحقه المذمة **بعوارض نفسه** متى كانت على غير ما ينبغي ، والمحمدة متى كانت على ما ينبغي .

ويلحقه الذم **بتمييزه** متى كان ردي التمييز ، ويلحقه الحمد متى كان جيد التمييز .

ورداءة التمييز هي إما أن يحصل للإنسان فيما آثر الوقوف عليه اعتقاد باطل ، أو أن يضعف عن تمييز ما يرد عليه فلا يعتقد منه حقا ولا باطلا .

وجودة التمييز هي إما أن يحصل للإنسان اعتقاد حق أو يقوى على تمييز ما يرد عليه .

فيجب أن نبين كيف لنا السبيل إلى أن تكون أفعالنا جميلة ، وعوارض أنفسنا على ما ينبغي ، وبأي سبيل تحصل لنا جودة التمييز .

وينبغي أن نعلم أولا أن الأفعال الجميلة يمكن أن توجد للإنسان باتفاق[11] ، أو أن يحمل عليها من غير أن يكون فعلها طوعا ، واختارها .

والسعادة ليست تنال بالأفعال الجميلة متى كانت عن الإنسان بهذه الصفة ، لكن أن يكون لها وقد فعلها طوعاً وباختياره .

وقد يفعل الإنسان الأفعال الجميلة باختياره ، لكن في بعض الأشياء ، وفي بعض الأزمان .

ولا أيضا بهذا تنال السعادة ، لكن أن يختار الجميل في كل ما يفعله ، وفي زمان حياته بأسرها .

ومع هذا كله فقد يختار الإنسان الجميل في كل ما يفعله ، لا لأجل ذات الجميل ، لكن لأن ينال به الثروة ، أو شيئاً آخر .

ولا أيضا تنال السعادة بالجميل ، متى لم يقصد لأجل ذاته ، لكن إنما تنال به السعادة متى اختاره الإنسان على أنه جميل فقط ، ولأجل ذاته ، لا أن يقصد به نيل ثروة ، أو نيل رياسة ، ولا لشيء مما أشبه ذلك .

فهذه التي قيلت هي الشرائط التي إذا كانت في الأفعال الجميلة نيلت بها السعادة لا محالة ، وهي **أن نفعل طوعا وباختيار ، وأن يكون اختيارنا لها لأجل ذواتها ، وأن يكون ذلك في كل ما نفعله ، وفي زمان حياتنا بأسره.**

---

١٠) دخول الفاء في الخبر على تقدير « أما » التفصيلية : أما السعادة فليس ... واسم ليس ضمير شأن محذوف .

١١) بالصدفة .

وهذه الشرائط بأعيانها يجب أن تكون في عوارض النفس الجميلة.

وأيضا فإن جودة التمييز ربما وجد للإنسان باتفاق، فإنه ربما حصل للإنسان اعتقاد حق لا بقصد ولا بصناعة.

والسعادة ليست تنال بجودة التمييز ما لم تكن بقصد وصناعة، ومن حيث الإنسان يشعر بما يميزه كيف يميزه، وكيف تمكن أن تكون للإنسان من حيث يشعر بها، لكن في أشياء يسيرة، وفي بعض الأزمان.

ولا بهذا المقدار من جودة التمييز تنال السعادة، لكن إنما تنال، متى كانت جودة التمييز للإنسان، وهو بحيث يشعر بما يميز كيف يميزه. وفي كل شيء للإنسان تمييزه، وفي كل حين من زمان حياته.

والشقاوة تلحق الإنسان متى كانت **أفعاله وعوارض نفسه وتمييزه** بضد هذه التي قيلت، وهو أن يفعل الأفعال القبيحة طوعاً، ويختارها في كل ما يفعل، وفي زمان حياته بأسرها. وكذلك عوارض نفسه، وتكون له رداءة التمييز في كل ما للإنسان تمييزه، وفي كل حين من زمان حياته.

فينبغي أن نقول الآن في التي بها تكون الأفعال، وعوارض النفس، والتمييز، بالحال التي تنال بها السعادة لا محالة، وفي التي بها تكون هذه الثلاثة بحال تلحقنا بها الشقاوة لا محالة، حتى نتنكب هذه[12] ونقتني تلك[13]. **فأقول**:

إن كل إنسان هو مفطور من أول وجوده على قوة بها تكون **أفعاله، وعوارض نفسه، وتمييزه،** على ما ينبغي.

وبتلك القوة بعينها تكون له هذه الثلاثة على غير ما ينبغي.

وبهذه القوة يفعل [الإنسان] **الأفعال الجميلة،** وبها بعينها يفعل **الأفعال القبيحة،** فيكون سبب ذلك إمكان فعل القبيح من الإنسان، على مثال ما كان فعل الجميل منه، وبها يمكن أن تحصل له **جودة التمييز،** وبها بعينها يمكن أن تحصل له **رداءة التمييز**.

وتلك حال هذه القوة من عوارض النفس، فإن إمكان القبيح منها على مثال إمكان الجميل.

ثم تحدث بعد ذلك للإنسان حال أخرى، بها تكون هذه الثلاثة على أحد الأمرين فقط، أعني: إما على **ما ينبغي** [أي] جميل فقط، وإما على **غير ما ينبغي** [أي] قبيح فقط، من غير إمكان فعل ما ينبغي على مثال فعل ما لا ينبغي بالسواء، لكن يكون بها[14] أحدهما أشد إمكانا من الآخر.

أما القوة التي يفطر الإنسان عليها من أول وجوده، فليس إلى الإنسان اكتسابها.

وأما الحال الأخرى[15] فانها إنما تحدث باكتساب من الإنسان لها.

وهذه الحال تنقسم إلى صنفين: أحدهما به يكون التمييز إما جيداً فقط، وإما ردياً فقط.

والآخر به تكون الأفعال، وعوارض النفس، إما جميلة فقط، وإما قبيحة فقط.

والصنف الذي به يكون التمييز على جودة أو رداءة ينقسم إلى صنفين: يكون أحدهما جودة التمييز، وتسمى قوة الذهن، ويكون بالآخر رداءة التمييز، وتسمى ضعف الذهن والبلادة.

والذي به تكون الأفعال وعوارض النفس إما جميلة وإما قبيحة يسمى الخلق.

والخلق الذي تصدر به عن الإنسان الأفعال، وعوارض النفس الجميلة هو الخلق الجميل. والخلق القبيح هو الذي تصدر به عن الإنسان الأفعال القبيحة.

ولما كانت الأفعال والتمييز التي تنال بها السعادة هي بالشرائط التي قيلت، وكانت إحدى تلك الشرائط أن تكون هذه في كل شيء، ودائما، لزم أن يكون ما به يصدر عن الإنسان الأفعال والتمييز، بهذه الشرائط حالا شأنه أن يكون عنه أحد الأمرين فقط، حتى يمكن الإنسان به إدامة فعل الجميل، وجودة التمييز في كل شيء.

---

١٢) أي الشقاوة.

١٣) أي السعادة.

١٤) مرجع الضمير: القوة.

١٥) أي غير الفطرية.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولما كانت القوة التي فطر الإنسان عليها ليست بحيث يصدر عنها أحد الأمرين فقط دون الآخر، وكانت الحال المكتسبة التي تحدث بعد ذلك، هي بحيث يصدر عنها أحد الأمرين فقط، لزم أن تكون الأفعال وعوارض النفس والتمييز الصادرة بتلك الشرائط، هي عن الحال الحادثة باكتساب.

فإذاً **الأفعال وعوارض النفس** إنما يمكن أن تكون منا بحيث ننال السعادة لا محالة، متى حصل لنا **خلق جميل.**

وتكون لنا **جودة التمييز** بحيث ننال بها السعادة لا محالة، متى صارت لنا **قوة الذهن** الصناعات[١٦]، فإن جودة فعل الكتابة إنما تصدر عن الإنسان بالحذق في الكتابة، والحذق بالكتابة إنما يحصل متى تقدم الإنسان فاعتاد جودة فعل الكتابة، وجودة فعل الكتابة ممكنة للإنسان قبل حصول الحذق في الكتابة، بالقوة التي فطر عليها، وأما بعد حصول الحذق فيها فبالصناعة.

كذلك الفعل الجميل ممكن للإنسان، أما قبل حصول الخلق الجميل فبالقوة التي فطر عليها، وأما بعد حصوله فبالخلق[١٧].

فإذاً الأفعال التي تكون عن الأخلاق إذا حصلت هي بأعيانها متى اعتادها الإنسان قبل حصول الأخلاق، حصلت الأخلاق.

والدليل على أن الأخلاق إنما تحصل عن العادة، ما نراه يحدث في المدن، فإن اصحاب السياسات إنما يجعلون أهل المدن خياراً، بما يعودونهم من فعال الخير.

وأما أي الأفعال هي الأفعال الجميلة - وهي التي باعتيادنا لها، يحصل لنا الخلق الجميل - فنحن الآن واصفوه، فنقول:

إن كمال الإنسان في خلقه هو كمال الخلق والحال في الأفعال التي بها يحصل كمال الإنسان في بدنه. وكماله في بدنه هو الصحة.

وكما أن الصحة متى كانت حاصلة، فينبغي أن تحفظ، ومتى لم تكن فينبغي أن تكتسب، فكذلك الخلق الجميل، متى حصل فينبغي أن يحفظ، ومتى لم يكن فينبغي أن يكتسب.

وكما أن الأمور التي بها تحصل الصحة إنما تحصل بها متى كانت تلك الأمور بحال توسط، كذلك الأفعال التي تحصل الخلق الجميل إنما تحصله متى كانت أيضا بحال توسط، فإن الطعم[١٨] متى كان متوسطا حصلت به الصحة، والتعب متى كان متوسطا حصلت به الصحة.

وكذلك الأفعال متى كانت متوسطة حصلت الخلق الجميل، ومتى زال ما شأنه أن يحصل الصحة عن التوسط والاعتدال، لم تكن به الصحة، كذلك متى زالت الافعال عن الاعتدال، واعتيدت، لم يكن عنها خُلق جميل.

وزوالها عن التوسط هو إما الزيادة على ما ينبغي أو النقصان عما ينبغي، فإن الطُّعم متى كان زائدا على ما ينبغي أو ناقصا عما ينبغي لم تحصل به الصحة. والتعب متى كان متوسطا أفاد الأبدان القوة، ومتى كان أزيد مما ينبغي أو ناقصا عما ينبغي أزال القوة أو حفظ الضعف.

كذلك الأفعال متى كانت زائدة عن التوسط، إما أزيد مما ينبغي أو أنقص مما ينبغي، أكسبت الأخلاق القبيحة أو حفظتها وأزالت الأخلاق الجميلة.

وكما أن التوسط في ما يكسب الصحة هو في كثرته وقلته، وشدته وضعفه، وطول زمانه وقصره، والزيادة والنقصان فيها[١٩] كذلك.

فعلى هذا المثال الاعتدال في الأفعال هو في كثرتها وقلتها، وشدتها وضعفها، وطول زمانها وقصره.

ولما كان التوسط في كل شيء إنما يكون، متى كانت

---

١٦) ج صناعة، خبر صارت. يقصد الفارابي أن قوة الذهن قد تتولد من التدرب والتعلم.

١٧) أي بالصناعة والتكسب، فقوة الذهن وجمال الخلق لا تولدان مع الإنسان بالتمرن والممارسة والتعامل والتعود.

١٨) الطعام.

١٩) الأولى: فيه، لأنه عائد إلى ما الموصولية بمعنى الذي.

كثرته وقلته، وشدته وضعفه على مقدار ما، وحصول كل شيء على مقدار ما إنما يكون متى قدر بعيار، فيجب أن نقول في العيار الذي به تقدر الأفعال، على شبيه العيار الذي به يقدر ما يفيد الصحة.

وعيار ما يفيد الصحة هي أحوال الأبدان التي تطلب الصحة لها، فإن التوسط فيما يفيد الصحة إنما يمكن أن يوقف عليه متى قيس بالأبدان، وقدر بأحوال البدن.

فكذلك عيار الأفعال هي الأحوال المُطْيفَة[٢٠] بالأفعال، وإنما يمكن أن يوقف على التوسط في الأفعال متى قيست وقدرت بالأحوال المطيفة بها.

وكما أن الطبيب متى رام الوقوف على المقدار الذي هو اعتدال فيما يفيد الصحة تقدم في معرفة مزاج البدن الذي يقصد بالصحة، وفي معرفة الزمان، وفي صناعة الإنسان، وسائر الأشياء التي تحددها صناعة الطب، وجعل مقدار ما يفيد الصحة على مقدار ما يحتمل مزاج البدن، ويلائم زمان العلاج.

كذلك متى أردنا الوقوف على المقدار الذي هو توسط في الأفعال تقدمنا فعرفنا حين[٢١] الفعل، وزمان الفعل، والمكان الذي فيه الفعل، ومن منه الفعل، ومن إليه الفعل، ومن فيه الفعل، وما به الفعل، وما من أجله أو له الفعل، وجعلنا الفعل على مقدار كل واحد من هذه، فحينئذ نكون قد أصبنا الفعل المتوسط.

ومتى كان الفعل مقدرا بهذه أجمع كان متوسطا، ومتى لم يقدر بها أجمع كان الفعل أزيد وأنقص.

ولما كانت مقادير هذه الأشياء ليست دائما واحدة بأعيانها في الكثرة والقلة، لزم أن تكون الأفعال المتوسطة ليست مقاديرها مقادير واحدة بأعيانها دائما.

وقد ينبغي الآن أن نذكر على سبيل التمثيل بعض ما هو مشهور أنه جميل من الأخلاق، ونذكر متوسطات الأفعال الكائنة عنها، والمحصلة لها، ليتطرق الذهن إلى مطابقة ما أجمل ها هنا على أصناف الأخلاق والأفعال الصادرة عنها، فنقول:

إن الشجاعة هو[٢٢] خلق جميل، ويحصل بتوسط في الإقدام على الأشياء المفزعة وحجام عنها والزيادة في الإقدام عليها، والنقصان من الإحجام عنها يكسب التهور، وهو خلق قبيح. والزيادة في الإحجام، والنقصان في الإحجام والنقصان في الإقدام تكسب الجبن وهو خلق قبيح.

ومتى حصلت هذه الأخلاق صدرت عنها هذه الأفعال بأعيانها.

والسخاء يحدث بتوسط في حفظ المال وإنفاقه، والزيادة في الحفظ والنقصان في الإنفاق تكسب التقتير[٢٣] وهو خلق قبيح، والزيادة في الإنفاق والنقصان في الحفظ يكسب التبذير وهو قبيح.

ومتى حصلت هذه الأخلاق صدر عنها هذه الأفعال بأعيانها.

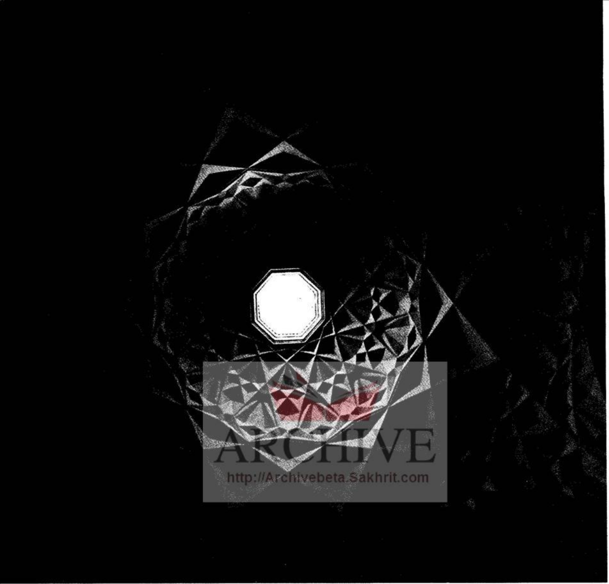
والعفة تحدث بتوسط في التماس اللذة التي هي عن طُعْم[٢٤]، ونكاح. والزيادة في هذه اللذة تكسب الشره، والنقصان فيها ـ وذلك قل ما يكون ـ يكسب عدم الحس باللذة، وهو مذموم.

ومتى حصلت هذه الأخلاق صدرت عنها هذه الأفعال بأعيانها.

والظرف ـ وهو خلق جميل ـ يحدث بتوسط في استعمال الهزل، فإن الإنسان مضطر في حياته إلى الراحة، والراحة إنما هي إلى ما الإفراط فيه والاستكثار منه ملذ، أو غير مؤذ. والهزل هو مما الاستكثار منه ملذ وغير موذ، والتوسط فيه يكسب الظرف، والزيادة فيه تكسب المجون، والنقصان منه يكسب الفدامة[٢٥].

---

٢٠) أطاف يطيف بالشيء: أحاط به ودار حوله.
٢١) لعله يقصد به: ساعة الفعل.
٢٢) تأنيث المبتدأ أو تذكيره مراعاة لخبر المؤنث أو المذكر.
٢٣) البخل.
٢٤) طعام.
٢٥) الغباوة.



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سقف خانكه Khanaqa-Decke ، إيران ، القرن الخامس عشر .

والهزل فيما يقوله الإنسان ، وفيما يسمعه ، وفيما يفعله ، والمتوسط منه هو ما يليق بالرجل الحر المطلق الوادع أن يقوله أو يسمعه أو يفعله .

وتحديد هذه الأشياء على استقصاء فليس[26] يحتمله هذا الكتاب ، وقد استقصي ذلك في موضع آخر .

وصدق الإنسان عن نفسه إنما يحدث متى اعتاد الإنسان أن يصف نفسه بالخيرات التي هي له غير مستطيل بها حيث ينبغي . ومتى اعتاد الإنسان أن يصف نفسه بالخيرات التي ليست له ، أكسبه ذلك التصنع والمخرقة[27] والمراياة[28] . ومتى اعتاد أن يصف نفسه حيث اتفق ، وكيف اتفق بدون ما هو فيه ، أكسبه ذلك التخاسس[29] .

والتودد خلق جميل يحدث في لقاء الإنسان غيره بما يلتذ به

---

٢٦) دخول الفاء في الخبر على تقدير أما التفصيلية .
٢٧) الكذب والاختلاق .
٢٨) الرياء .
٢٩) الحقارة .

من قول أو فعل، والزيادة فيه تكسب الملق، وهو خلق قبيح، والنقصان فيه يكسب الحصر. وإن كان مع ذلك يلقى غيره بما يغمه[30] أكسبه ذلك سوء العشرة.

وعلى هذا المثال يمكننا أن نأخذ في ما سوى هذه الأفعال، توسطاً وزيادة ونقصاناً. فينبغي أن نقول الآن في الحيلة التي بها يمكننا أن نقتني الأفعال الجميلة، فأقول: إنه يجب أولا أن نحصي الأخلاق خلقاً خلقاً، ونحصي الأفعال الكائنة عن خلق خلق، ومن بعد ذلك ينبغي أن نتأمل، وننظر: أي خلق نجد أنفسنا عليه وهل ذلك الخلق الذي اتفق لنا منذ أول أمرنا، جميل أو قبيح؟

والسبيل إلى الوقوف على ذلك إنما نتأمل وننظر: أي فعل إذا فعلناه، لحقنا عن ذلك الفعل لذة؟ وأي فعل إذا فعلناه لم نتأذ به؟

فإذا وقفنا عليه نظرنا إلى ذلك الفعل: هل هو فعل يصدر عن الخلق الجميل؟

أو هو صادر عن الخلق القبيح؟ فإن كان ذلك كائناً عن خلق جميل، قلنا: إن لنا خلقا ما جميلا، وإن كان ذلك كائنا عن خلق قبيح، قلنا: إن لنا خلقاً قبيحا.

فبهذا الوجه نقف على الخلق الذي نصادف أنفسنا عليه: أي خلق هو؟

وكما أن الطبيب متى وقف على حال البدن بالأشياء التابعة لأحوال البدن، نظره، فان كانت الحال التي صادف البدن عليها حال صحة، احتال في حفظها على البدن، وإن كان ما صادف البدن عليه حال سقم، استعمل الحيلة في إزالة ذلك السقم.

كذلك متى صادفنا أنفسنا على خلق جميل، احتلنا في حفظه علينا، ومتى صادفناها على خلق قبيح استعملنا الحيلة في إزالته، فان الخلق القبيح هو سقم ما نفساني.

فينبغي أن نحتذي في إزالة أسقام النفس حذو الطبيب في إزالة أسقام البدن ثم يحصل بعد ذلك الخلق القبيح الذي صادفنا أنفسنا عليه [سؤال]: هل هو من جهة الزيادة أو من جهة النقصان، وكما أن الطبيب متى صادف البدن أزيد حرارة أو أنقص رده إلى الوسط من الحرارة بحسب الوسط المحدود في صناعة الطب، كذلك متى صادفنا أنفسنا على الزيادة أو النقصان في الأخلاق رددناها إلى الوسط بحسب الوسط المحدود في هذا الكتاب.

ولما كان الوقوف من أول وهلة على الوسط عسرا جداً التمست حيلة في إيقاف الإنسان خلقه عليه أو القرب منه كما أن الوسط في حرارة الأبدان لما عسر الوقوف عليه، التمست حيلة في إيقاف البدن أو في تقريبه منه جداً.

والحيلة في إيقاف الأخلاق على الوسط أن ننظر في الخلق الحاصل لنا، فإن كان من جهة الزيادة عودنا أنفسنا الأفعال الكائنة عن ضده الذي هو من جهة النقصان، وإن كان ما صادفناها من جهة النقصان عودناها الأفعال الكاينة عن ضده الذي هو من جهة الزيادة ونديم ذلك زمانا ما، ثم نتأمل وننظر: أي خلق حصل. فإن الحاصل من ثلاثة:

إما الخلق المايل عن الوسط إلى الضد الآخر ـ وإما الوسط ـ وإما الخلق الأول أقرب منه إلى الوسط أولا.

فإن كان الحاصل هو القرب من الوسط فقط من غير أن نكون قد جاوزنا الوسط إلى الضد الآخر دمنا على تلك الأفعال بأعيانها زمنا ما آخر، إلى أن ننتهي إلى الوسط.

وإن كنا قد جاوزنا الوسط إلى الضد الآخر عدنا ففعلنا أفعال الخلق الأول فدمنا عليه زمنا ما ثم نتأمل.[31]

وبالجملة: كلما وجدنا أنفسنا مالت إلى جانب، عودناها أفعال الجانب الآخر، ولا نزال نفعل ذلك إلى أن نبلغ الوسط أو نقاربه جداً.

وأما كيف لنا أن نعلم أنا قد أوقفنا أخلاقنا على الوسط، فإنا نعلم ذلك بأن ننظر إلى سهولة الفعل الكائن عن الزيادة: هل هي علينا في مرتبة سهولة الفعل الكائن عن النقصان أم لا؟

---

٣٠) غم يغم غماً أحداً: أحزنه.

٣١) لف ونشر مشوش.

فإن كانا على السواء من السهولة، أو كانا متقاربين، علمنا أنا قد أوقفنا أنفسنا على الوسط.

وتمتحن سهولتها علينا بهذا الوجه: وهو أن ننظر إلى الفعلين جميعا فإن كنا لا نتأذى بواحد منهما، أو نلتذ بكل واحد منهما، أو نتلذ بواحد منهما ولا نتأذى بالآخر أو كان الأذى عنه يسيراً جداً علمنا أنهما في السهولة على السواء، أو متقاربين جداً.

ولما كان الوسط بين الطرفين وكان يمكن أن يوجد في الأطراف ما هو شبيه بالوسط وجب أن نحرز من الوقوع في الطرف الشبيه بالوسط.

ومثال الشبيه: **التهور** فانه شبيه الشجاعة.

والتبذير شبيه السخاء، والمجون شبيه الظرف، والملق شبيه التودد، والختاسس شبيه التواضع. صدق الإنسان عن نفسه.٣٢

وأيضا فإنه لما كان في هذه الأطراف ما نحن أميل إليها بالطباع، لزم أن نتحرز من الوقوع فيه.

مثال ذلك: النقصان من الإقدام على الأمر المفزع. نحن بالطبع إليه أميل. والتقتير فنحن إليه أميل.

وأحرى ما تحرز منه ما كان من الأطراف، ما نحن إليه أميل وهو مع ذلك شبيه بالوسط.

مثال ذلك: المجون، فإن الإفراط فيه في استعمال الهزل لما كان ملذا أو غير موذ، خف محمله، فصرنا نميل إليه، والمجون مع ذلك أشبه بالطرف من الفدامة.

فقد ينبغي أن نعرف الأمر الذي ينبغي أن نستعمله آلة تسهل به علينا الانجذاب من طرف إلى طرف، أو إلى وسط، فإن الروية٣٣ وحدها ربما لم تكن كافية من دون هذه الآلة. فنقول:

إنا إنما صار القبيح يسهل علينا فعله بسبب اللذة التي عندنا. إنها تلحقنا بفعل القبيح.

ونتنكب الجميل، متى كان عندنا أنا يلحقنا به أذى، من٣٤ قبل أنا نظن أن اللذة في كل فعل هو الغاية، ونحن فإنما نقصد بجميع ما نفعله قصدها.٣٥

واللذات، منها: ما يتبع المحسوس، مثل اللذات التابعة لمسموع، أو منظور إليه، أو مذوق، أو ملموس، أو مشموم.

ومنها: ما يتبع المفهوم، مثل اللذات التابعة للرياسة، والنشاط، والغلبة، والعلم، وما أشبه ذلك.

ونحن دائما إنما نتحرى أكثر تلك اللذات التي تتبع المحسوس، ونظن أنها هي غاية الحياة، وكمال العيش، من قبل اصطباغنا بها من أول وجودنا.

وأيضا، فإن منها ما هو سبب لأمر ضروري: إما لنا، وإما في العالم أما الذي لنا فهو التغذي الذي به قوامنا في حياتنا، وأما الضروري في العالم فالتناسل، فلهذا صرنا نظن أنها هي غاية العيش، ونظنها هي السعادة، ومع ذلك فإن المحسوس أعرف عندنا، ونحن له أشد إدراكا، والوصول إليه أشد إمكانا، وقد تبين بالنظر والتأمل، أنها هي الصارفة لنا عن أكثر الخيرات، وهي العائقة لنا عن أعظم ما تنال به السعادة، فإنا متى رأينا أن لذة محسوس تفوتنا بفعل جميل، ملنا إلى تنكب الجميل.

ومتى بلغ من قوة الإنسان إلى أن يطرح هذه اللذات، أو ينال منها الوسط، فقد قارب الأخلاق المحمودة.

واللذات التابعة للأفعال كانت لذة محسوس، أو لذة مفهوم، فهي إما عاجلة وإما في العاقبة. وكذلك الأذى.

وكل واحد من هذه اللذات التابعة للأفعال يتبع على أحد وجهين، وذلك: **إما أن** يكون شأن ذلك الفعل دائماً أن تتبعه لذة أو أذى، مثل الألم الذي يتبع الاحتراق، فإن شأن الاحتراق إذا لحق الحيوان أن يتبعه أذى وألم.

وإما أن يتبع الفعل بأن يفرض في الشريعة تابعا للفعل من غير أن يكون شأن ذلك الفعل بنفسه أن يتبعه دائماً ذلك الأذى، مثل جلد الزاني، وقتل القاتل.

٣٢) «صدق الإنسان عن نفسه» ورد هكذا في الأصل، وهو ناقص، أو سهو من الكاتب في غير مكانه.
٣٣) النظر والتفكر في الأمور.
٣٤) من جهة.
٣٥) أي اللذة.

ARCHIVE http://Archivebeta.sakhrit.com

والأفعال الجميلة التي يتبعها أذى في العاجل، فإن تلك لا محالة تتبعها لذة في العاقبة، والأفعال القبيحة التي تتبعها لذة في العاجل، فإن تلك يتبعها أذى في العاقبة لا محالة.

وينبغي أن نحصل اللذات التابعة لفعل فعل، والأذى التابع له، ونميز ما منها لذته عاجلة، وأذاه في العاقبة، وما اذاه عاجل ولذته في العاقبة.

فمتى ملنا إلى فعل قبيح بسبب لذة ظننا أنها تتبع القبيح في العاجل، قابلنا تلك اللذة بالأذى التابع له في العاقبة، فقمعنا به اللذة الداعية لنا إلى الفعل القبيح، فيسهل علينا بذلك ترك القبيح.

ومتى ملنا إلى ترك فعل جميل بسبب أذى ما كان عندنا أنه يلحقنا في العاجل، قابلناه بااللذة التي تتبع الجميل في العاقبة، وقمعنا به الأذى الصارف لنا عن الجميل، فيسهل علينا بذلك فعل الجميل.

وأيضا، متى ملنا إلى قبيح بسبب لذة ما فيه عاجلة، قابلناها باللذة التي التابعة في العاجل لضد القبيح.

والناس من لهم جودة الروية، وقوة العزيمة على ما أوجبته الروية، فذلك هو الذي جرت عادتنا أن نسميه «**الحر**» باستيهال.[36]

ومنهم من نقصه كلا هذين، فذلك هو الذي جرت عادتنا أن نسميه الإنسان «**البهيمي والعبد**» باستيهال.

ومنهم من نقصته قوة العزيمة فقط، وله جودة الروية، وهو الذي جرت عادتنا أن نسميه . . . (؟)[37]

وقوم ممن ينسب إلى العلم أو يتفلسف، قد عرض لهم ذلك، فصاروا في مرتبة من ليس دون الأول في الرق، وصار ما ينتسبون إليه عاراً عليهم وسبة، أذ كان ما اقتنوه باطلا، لا ينتفعون به.

ومنهم من نقصته جودة الروية، وله قوة العزيمة، ومن كان كذلك فإن الذي يروي[38] له غيره، وهو: إما أن يكون منقاداً لمن يروي له، وإما أن يكون غير منقاد، فإن كان غير منقاد فهو أيضا بهيمي، وإن كان منقاداً أنجح[39] في أكثر أفعاله. فلهذا السبب قد خرج من الرق وشارك الأحرار.

واللذات التابعة للأفعال بعضها أعرف، ونحن لها أشد إدراكاً، وبعضها أخفى.

والأعرف هو ما كان في العاجل، وكان له لذة محسوس.

وكذلك الأذى، فإن ما كان منه في العاجل، وكان عن محسوس، فإنه أظهر عندنا، ولا سيما إذا كان مع ذلك أذى وضع في الشريعة.

والأخفى ما سوى ذلك من اللذات والأذى، وأخفى ذلك ما كان بالطبع، وكان في العاقبة، وكان مع ذلك عن مفهوم، وما كان من ذلك عاجلا وبالطبع فهو دون ذلك في الخفاء، وكذلك ما كان منها في العاقبة، وكان عن محسوس.

أما الأحرار من الناس فإنهم متى أرادوا أن يسهلوا على أنفسهم فعل الجميل وزل القبيح باستعمال اللذة والأذى آلة، فإن الأخفى منها والأظهر عندهم بمنزلة واحدة، فإن اللذات الداعية لهم إلى القبيح تتقمع بالأذى، وإن كان الأذى من التي هي أخفى، كما يتقمع بما هو أظهر، من قبل أن جودة رويتهم تجعل ما شأنه أن يخفى على الأكثر بمنزلة الأظهر.

فأما من سواهم من الناس فليس[40] يكتفون دون أن تقمع لذاتهم بأذى أظهر ما يكون، وعسى أن يكون من هؤلاء من يكتفي فيهم - متى مالوا إلى القبيح بسبب لذة عاجلة فيه - أن تقمع بلذة توضع تابعة لتركه أو لفعل ضده.[41]

---

٣٦) **استأهل الرجل**: رآه أهلا. **والشيء**: استوجبه (المنجد).

٣٧) بياض في الأصل.

٣٨) روى يروي في الأمر: نظر فيه وتفكر.

٣٩) لازم ومتعد.

٤٠) اسم ليس ضمير شأن محذوف.

٤١) أي لذة جميلة ضد اللذة القبيحة.

فبهذا الوجه ينبغي أن نؤدب الصبيان، فإن كان فيهم من لا يكفيه ذلك زيد إليه أذى يعقب القبيح، ويجعل الأذى أظهر ما يكون.

وبهذا الوجه، أعني الوجه الأخير ينبغي أن يدبر البهيميون، ومن لا يكتفي منهم بالوجه الأول.

وأظهر اللذات والأذى ما لحق الحواس، وأما ما يلحق الإنسان ليس في حواسه، فهو مثل الخوف والغم وضيق الصدر، وما أشبه ذلك.

ومن البهيميين من يكتفى فيهم بهذا الأذى وحده، ومنهم من لا يكتفى فيهم بذلك أو يلحقهم أذى في حواسهم.

وأحرى ما يأذى[٤٢] به الإنسان في حسه هو ما لحق حس اللمس، وبعده ما يلحق حس الشم، وحس الذوق، وبعد ذلك ما يلحق باقي الحواس.

فبهذه السبل يقدم الإنسان على تسهيل فعل الخير، وترك الشر على نفسه وعلى غيره.

وهذا المقدار من القول فيه كافٍ ها هنا، واستقصاء القول فيه هو للمعنيّ[٤٣] بالنظر في علم السياسة، وقد استقصي ذلك هناك.

*

[جودة التميز]

ويجب الآن أن نقول في جودة التميز، فنقول:

إن جودة التميز هي التي بها نحوز ويحصل لنا معارف[٤٤] جميع الأشياء التي للإنسان علمها.

والأشياء التي للإنسان علمها صنفان:

صنف: شأنه أن يعلم، وليس شأنه أن يفعله الإنسان، لكن إنما يعلم فقط. مثل علمنا: أن العالم محدث، وأن الله واحد، ومثل علمنا بأسباب كثير من المحسوسات.

وصنف: شأنه أن يعلم ويفعل، مثل علمنا: أن بر الوالدين حسن، وأن الخيانة قبيحة، وأن العدل جميل. ومثل علم الطبيب بما يكسب الصحة. وما شأنه أن يعلم ويعمل فكماله أن يعمل.

وعلم هذه الأشياء متى حصل ولم يردف بالعمل، كان العلم باطلا لا جدوى له.

وما شأنه أن يعلم، ولم يكن شأنه أن يعمله الإنسان، فإن كماله أن يعلم فقط.

وكل واحد من هذين الصنفين له صنايع تحوزه، فإن ما شأنه أن يعلم فقط، إنما تحصل معرفته بصنايع ما يكتسب **علم ما يعلم ولا يعمل**.[٤٥] وما شأنه أن يعلم ويعمل، يحصل أيضا بصنايع أخر.

فالصنايع ـ إذن ـ صنفان: صنف يحصل لنا به معرفة ما يعلم فقط، وصنف يحصل لنا به علم ما يمكن أن يعمل، والقوة على عمله.

والصنايع التي تكسبنا علم ما يعمل، والقوة على عمله صنفان:

صنف يتصرف به الإنسان في المدن مثل الطب والتجارة والملاحة، وساير الصنايع التي تشبه هذه.

وصنف به ينظر الأنسان في السير: أيها أجود، وينحو بها نحو علم الحسنات، ويتخير به أعمال البر، والأفعال الصالحة، وبه يستفيد القوة على فعلها.

فكل واحد من هذه الصنايع الثلاث، له مقصود ما إنساني، أعني به المقصود الذي هو خاص للإنسان.

والمقصود الإنساني ثلاثة: **اللذيذ، والنافع، والجميل.**

فالنافع إما نافع في اللذيذ، وإما نافع في الجميل.

والصناعات التي يتصرف بها في المدن، مقصودها **النافع**، والتي بها تتخير السير، وبها تستفاد القوة على فعل ما تخير، فإن مقصودها **الجميل**.

والصناعات التي نحوز بها ما شأنه أن يعلم فقط، فإن مقصودها أيضا **الجميل**، من قبل أن تحصيلها للعلم واليقين بالحق، ومعرفة الحق اليقين هي لا محالة جميل.

---

٤٢) أذي يأذى: أصيب بأذى.
٤٣) المهتم.
٤٤) من باب التنازع في النحو.
٤٥) أي بالأمور التي يتعلم بها هذا العلم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فقد حصل أن مقصود الصنايع كلها: إما جميل وإما نافع، فإذن الصنايع صنفان: صنف مقصوده تحصيل الجميل، وصنف مقصوده تحصيل النافع.

فالصناعة التي مقصودها تحصيل الجميل فقط هي التي تسمى الفلسفة، وتسمى الحكمة الإنسانية على الإطلاق. والصناعات التي يقصد بها النافع فليس منها شيء يسمى حكمة على الإطلاق، لكن ربما سمي بعضها بهذا الإسم على طريق التشبيه بالفلسفة.

٥

ولما كان الجميل صنفين: صنف هو علم فقط، وصنف هو علم وعمل، صارت صناعة الفلسفة صنفين: **صنف** به تحصل معرفة الموجودات التي ليس للإنسان فعلها، وهذه تسمى الفلسفة النظرية، **والثاني** به تحصل معرفة الأشياء التي شأنها أن تفعل، والقوة[٤٦] على فعل الجميل منها، وهذه تسمى الفلسفة العملية، والفلسفة المدنية.

والفلسفة النظرية تشتمل على ثلاثة أصناف من العلوم:

أحدها: علم التعاليم

والثاني: علم الطبايع

والثالث: علم ما بعد الطبيعيات

وكل واحد من هذه العلوم الثلاثة يشتمل على صنف من الموجودات التي شأنها أن يعلم فقط، فيكون ما شأنه أن يعلم فقط من الموجودات ثلاثة أصناف.

وأما تحصيل صنف صنف من أصناف الموجودات التي يشتمل عليها واحد واحد من هذه العلوم الثلاثة، فليست بنا اليه حاجة ها هنا.

ومن علم التعاليم: علم العدد، وعلم الهندسة، وعلم المناظرة.

والفلسفة النظرية صنفان:

أحدهما: به يحصل علم الأفعال الجميلة، والأخلاق التي عنها تصدر الأفعال الجميلة، والقدرة على اقتنائها، وبه تصير الأشياء الجميلة قنية لنا، وهذه تسمى الصناعة الخلقية.

والثاني: يشتمل على معرفة الأمور التي بها تحصل الأشياء الجميلة لأهل المدن، والقدرة على تحصيلها لهم، وعلى حفظهما عليهم، وهذه تسمى الفلسفة السياسية، وعلم السياسة. فهذه جملة إجراء صناعة الفلسفة.

ولما كانت السعادة إنما ننالها متى كانت لنا الأشياء الجميلة قنية، وكانت الأشياء الجميلة إنما تصير لنا قنية بصناعة الفلسفة، فلازم ضرورة أن تكون الفلسفة هي التي ننال بها السعادة. فهذه هي التي يحصل لنا بجودة التمييز.

فينبغي أن نقول الآن[٤٧] في السبيل التي بها تحصل جودة التميز، فأقول:

لما كانت الفلسفة إنما تحصل بجودة التمييز، وكانت جودة التمييز إنما تحصل بقوة الذهن على إدراك الصواب من كل مطلوب معرفته، لزم أن تكون القوة على إدراك الصواب متأصلة لنا قبل جميع هذه.

وقوة الذهن إنما تحصل متى كانت لنا قوة بها نقف على الحق أنه حق يقين فنعتقده، وبها نقف على ما هو باطل أنه باطل يتعين قبحه، ونقف على الباطل الشبيه بالحق فلا نغلط إليه، ونقف على ما هو حق في ذاته، وقد أشبه الباطل فلا ننخدع عنه.

والصناعة التي بها نستفيد هذه القوة تسمى صناعة المنطق، وهذه الصناعة هي التي بها يوقف على الاعتقاد الحق، أيما هو، وعلى الاعتقاد الباطل أيما هو، وعلى الأمور التي بها يصير[٤٨] الإنسان إلى الحق، والأمور التي يزول بها ذهن الإنسان عن الحق، والأمور التي بها يظن في الحق أنه باطل، والتي تخيل الباطل في صورة الحق فتوقع ذهن الإنسان في الباطل من حيث لا يشعر، وتوقف على السبل التي بها يزيل الإنسان الباطل عن غيره، إن كان وقع فيه، وهو لا يشعر، حتى إن قصد الإنسان مطلوباً أراد تعرفه، استعمل الأمور التي توقفه على الصواب من مطلوبه، وتنكب الأمور التي تزيله عن الصواب من مطلوبه.

---

٤٦) معطوف على المصدر المؤول، والتقدير: شأنها الفعل، والقوة ...

٤٧) مفعول القول محذوف، تقديره: شيئاً، مثلا.

٤٨) الأولى يسير بالسين لا بالصاد.

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

ومتى وقع له اعتقاد في شيء، وعرض له فيه شك: هل هو صواب أو ليس بصواب، أمكنه امتحانه، حتى يصير إلى اليقين فيه أنه صواب، أو ليس بصواب.

ومتى وقع له في خلال ذلك وقوع في باطل لم يشعر به أمكنه - إذا تعقب ذلك - أن يزيل ذلك الباطل عن ذهنه.

وإذا كانت هذه الصناعة بالحال التي وصفنا، فيلزم ضرورة أن تكون العناية بهذه الصناعة تتقدم العناية بالصنائع الأخر.

ولما كانت الخيرات التي هي للإنسان بعضها أخص به من بعض، وكان أخص الخيرات بالإنسان هي خيرات عقل الإنسان، إذ كان الشيء الذي به صار إنسانا هو العقل، ولما صار ما تفيده هذه الصناعة من الخيرات، هي خيرات عقل الإنسان، صارت هذه الصناعة تفيد الخيرات التي هي أخص الخيرات بالإنسان.

فاسم العقل قد يقع على إدراك الإنسان الشيء بذهنه، وقد يقع على الشيء الذي به يكون إدراك الإنسان.[٤٩] وهذه الصناعة تفيد الخير والسعادة بهذين الأمرين جميعا، وبهما يتقومان، والأمر[٥٠] الذي به يكون إدراك الإنسان، وهو أحد الأمرين اللذين يقع عليهما اسم العقل، وقد جرت العادة من القدماء أن يسموه النطق. واسم النطق قد يقع أيضا على التكلم والعبارة باللسان.

وعلى هذا المعنى يدل اسم النطق عند الجمهور، وهو المشهور من معنى هذا الاسم.

وأما القدماء من أهل العلم، فإن هذا الاسم يقع عندهم على المعنيين جميعا، نعني: من طريق أنه معبر، وأن له الشيء الذي به يدرك.

غير أن القدماء يعنون بقولهم في الإنسان: أنه ناطق، أن له الشيء الذي به يدرك ما قصد تعرفه.

ولما كانت هذه الصناعة تفيد النطق كماله، سميت صناعة المنطق. والذي به يدرك الإنسان مطلوبه قد يسمى أيضا الجزء الناطق من النفس، فصناعة المنطق هي التي بها ينال الجزء الناطق كماله.

ولما كان اسم النطق والمنطق قد يقع على العبارة باللسان، ظن كثير من الناس أن هذه الصناعة قصدها أن تفيد الإنسان المعرفة بصواب العبارة عن الشيء، والقوة على صواب العبارة.

وليس ذلك كذلك، بل الصناعة التي تفيد العلم بصواب العبارة، والقدرة عليه هي صناعة النحو.

وسبب الغلط في ذلك هو مشاركة المقصود بصناعة النحو، والمقصود بهذه الصناعة، في الاسم فقط، فإن كليهما يسميان باسم المنطق، غير أن المقصود في هذه الصناعة من المعنيين الذين يدل عليهما اسم المنطق هو أحدهما دون الآخر.

لكن بين صناعة النحو وبين صناعة المنطق تشابه ما، وهو أن صناعة النحو تفيد العلم بصواب ما ننطق به، والقوة على الصواب منه بحسب عادة أهل لسان ما، وصناعة المنطق تفيد العلم بصواب ما يعقل، والقدرة على اقتناء الصواب مما يعقل.

وكما أن صناعة النحو تقوم اللسان حتى لا يلفظ إلا بصواب ما جرت به عادة أهل لسان ما، كذلك صناعة المنطق تقوم الذهن، حتى لا يعقل إلا الصواب من كل شيء.

وبالجملة فإن نسبة صناعة النحو إلى الألفاظ، هي كنسبة صناعة المنطق إلى المعقولات، فهذا تشابه ما بينهما.

فأما أن تكون إحداهما هي الأخرى، أو أن تكون إحداهما داخلة في الأخرى.

°

فقد تبين بهذا القول كيف السبيل إلى السعادة، وكيف السبيل للسلوك في سبيلها، ومراتب ما ينبغي أن تسلك

---

٤٩) الأول مصدر عقل يعقل عقلا الشيء: فهمه وتدبره. والثاني اسم للقوة الروحانية التي بها تدرك الأشياء.

٥٠) الظاهر أنه معطوف على هذين الأمرين، والواو فيه بمعنى أو.

عليه، وأيما منها أول مراتبها، وأن أول مراتبها تحصيل صناعة المنطق.

ولما كانت هذه الصناعة هي أول صناعة ينبغي أن يشرع فيها من صنائع العلوم، وكانت كل صناعة، إنما يمكن الشروع فيها، متى كانت مع الناظر فيها أمور تستعمل في تكشيف ما تشتمل عليه تلك الصناعة، فقد ينبغي أن يعلم أولا الأمور التي يجب أن تستعمل في تكشيف ما تشتمل عليه هذه الصناعة، والذي يستعمل في تكشيف ما في كل صناعة، هي[٥١] الأمور التي شأنها أن يكون الإنسان قد حصل عليها قبل الشروع في الصناعة.

وهذه تسمى **الأوايل** التي بها يمكن الشروع في الصناعة.

والأشياء التي للإنسان معرفتها، **منها**: ما لا يعرى[٥٢] أحد من معرفته، بعد أن يكون سليم الذهن، مثل: أن جميع الشيء أكثر وأعظم من بعضه، وأن الإنسان غير الفرس، وما أشبه ذلك.

وهذه تسمى العلوم المشهورة، والأوايل المتعارفة، وهذه متى جحدها الإنسان فإنما يمكن أن يجحدها بلسانه فقط، فأما بذهنه فلا يمكن أن يجحدها، إذ كان لا يمكن أن يقع له التصديق بخلافه، ولا يمكنه أن لا يقع له التصديق بأمثال هذه الأشياء.

ومنها[٥٣]: ما إنما بعض الناس دون بعض [يعرى من معرفته].

ومن هذه ما قد يوقف عليه بسهولة.

ومنها: ما شأنه أن يوقف عليه بعد التدرب، وبتعب يلحق الفكر، وهذه التي شأنها أن لا تكون معرفتها للجميع، لكن إنما تعلم بفكر، فانها إنما توصل إلى معرفتها بتلك الأول التي لا يعرى منها أحد.

ولما كانت صناعة المنطق هي أول شيء يشرع فيه بطريق صناعي، لزم أن تكون الأوائل التي بها يشرع فيها، أموراً سبقت معرفتها للإنسان، ولا يعرى من معرفتها أحد.

وهذه التي لا يعرى من معرفتها أحد، هي أشياء كثيرة، فليس أي شيء اتفق منها يستعمل في أي شيء اتفق من الصنايع، لكن صنف منها يستعمل في صناعة، وصنف آخر في صناعة أخرى، فلذلك ينبغي أن نحصل من تلك الأشياء ما يصلح منها لصناعة المنطق فقط، ونخلي عن سايرها لساير الصنايع.

وجميع هذه الأشياء التي لا يعرى من علمها أحد، هي حاصلة في ذهن الإنسان من أول وجوده، غريزية فيه، غير أن الإنسان ربما لم يشعر بما هو حاصل في ذهنه، حتى إذا سمع اللفظ الدال عليه، شعر حينئذ أنها كانت في ذهنه.

وكذلك ربما لم تنفصل هذه الأشياء بعضها عن بعض في ذهنه، حتى يرى الإنسان في ذهنه كل واحد منها على حياله[٥٤]، حتى إذا سمع ألفاظها المتباينة الدالة عليها، رآها متميزة في ذهنه.

فلذلك ينبغي فيما اتفق منها أن لا يشعر به، أو لا يشعر بفصل بعضه عن بعض، إن تعددت ألفاظها الدالة عليها، فحينئذ يشعر بها الإنسان، ويرى كل واحد على حياله.

وكثير من الأشياء التي بها يمكن الشروع في صناعة المنطق، لا يشعر بها أو لا يشعر بتفصيلها، وهي حاصلة في ذهن الإنسان.

فينبغي ـ اذن، متى قصدنا للتنبيه عليها ـ أن نحصر أصناف الألفاظ الدالة على أصناف المعاني المعقولة، حتى إذا شعر بتلك المعاني، ورؤي كل واحد منها على حياله، اقتضت حينئذ من تلك المعاني ما شأنه أن يستعمل في تكشيف ما في هذه الصناعة.

ولما كانت صناعة النحو هي التي تشمل على أصناف الألفاظ الدالة، وجب أن تكون صناعة النحو لها

---

٥١) التأنيث هنا مراعاة لما بعده.

٥٢) لا يخلو.

٥٣) معطوف على: «منها ما لا يعرى ...».

٥٤) على انفراده.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تفاصيل من مسجد الشيخ لطف الله اصفهان ، ايران ، القرن السابع عشر .

غناء ما في الوقوف والتنبيه على أوايل هذه الصناعة ، أو أن نتولى نحن تعديد أصناف الألفاظ التي هي في عادة أهل اللسان الذي به على ما يشتمل عليه هذه الصناعة ، إذا اتفق أن لم يكن لأهل ذلك اللسان صناعة تعدد فيها أصناف الألفاظ التي هي في لغتهم . فلذلك ما بئس[٥٥] ما عمل ، من وطأ في المداخل إلى المنطق أشياء هي من علم النحو ، وأخذ منه مقدار الكفاية ، بل أخلق[٥٦] أنه استعمل الواجب فيما يسهل به التعليم ، ومن سلك غير هذا المسلك فقد أغفل أو أهمل الترتيب الصناعي .

ونحن إذا كان قصدنا أن نلزم فيه الترتيب الذي توجبه الصناعة ، فقد ينبغي أن نفتتح كتاب الأوايل ، الذي أسهل الشروع في هذه الصناعة بتعديد أصناف الألفاظ الدالة .

فيجب أن نبتدىء فيه ، ونجعله تاليا لهذا الكتاب .

تم الموجود من كلام محمد بن محمد الفارابي . والحمد لله وحده ، وهو حسبي .

---

٥٥) أي ليس بئس ما عمل ، بل نعم ما عمل .
٥٦) فعل تعجب أي ما أخلقه وما أجدره .

فى ذكـــرى بستالـوتـزي

١٨٢٧ ـ ١٨٤٦

نحن نتعلم من أجل **الحياة**، لا من أجل **المدرسة** فالمدرسة ليست **غاية**، وإنما **وسيلة**. إذا ذكرنا هذه الكلمات البسيطة، فنحن نتذكر **بستالوتزي**، كمربي ورائد من رواد التربية فى العصر الحديث، كرائد حاول أن يطبق أهم آراء العصر التنويري فى ميدان التربية العملية.

ولد بستالوتزي عام ١٧٤٦ بمدينة زيورخ بسويسرا، وبدأ بدراسة علوم اللغة والفلسفة، ثم مارس مهنـــة الزراعة، وأسس عام ١٧٧٤ مدرسة لتعليم أبناء الفقراء، وقد تأثر بستالوتزي بآراء جان جاك روسو فى التربية التي عرضها فى كتابه الشهير «إميل»، وذهب الى أن التربية الصحيحة تقوم على الممارسة العملية ومزاولة الحرف المختلفة وأهمها الفلاحة والزراعة، وكان يرى ـ متأثراً فى ذلك بالفكر التنويرى ـ أن باستطاعة أولاد الفقراء تربية مداركهم وملكاتهم عن طريـــق الفنون الصناعية والمهارات اليدوية، ووظيفة التربيـــة والمدرسة هي **ايقاظ** مواهبهم الكامنة، ومساعدتهـــم على اكتشاف قدراتهم.

ونشر بستالوتزي قصته التربوية المعروفة «**ليونـارد وجرترود**» (١٧٨١ ـ١٧٨٧)، ومضمونها هو قدرة المرأة على الاصلاح وغرس المبادىء البناءة والأخلاق العملية الفاضلة عن طريق نفوذها ومشاعرها السامية. وتمكن بستالوتزي عام ١٧٩٨ من تأسيس معهد تربوي بمدينة ستنز، ومن الاشتراك مع مجموعة من التربويين فى وضع آرائه التربوية موضع التنفيذ.

ويمكن تلخيص آراء بستالوتزي التربوية فى كلمات قليلة: فالتجربة والممارسة ـ كما يرى ـ هما أساس كل معرفة، فالمعرفة تنطلق من الرؤيا والتجربة، ومن الضروري بالمثل أن نرجع المعرفة الى الأساس الذي استخلصت منه. وأول ما عني به بستالوتزي أن يجعل اعتماد تلاميذه على التجارب العملية فى العلوم الطبيعية والرياضة، بل وفى الدين والاخلاق والتعامل مع الآخرين. وعلى المربي أن يعوّد تلاميذه على الملاحظة والاعتماد على الحواس وعلى تربية ملكـــاتهـم اللغوية منذ اليوم الأول عن هذا الطريق.

ليس هدف التربية الأولية هو حشو عقول الأطفال بحقائق العلوم وإنما إنمـاء قواهم العقلية، ويجب «أن **ينتج العلم قوة، وأن ينتج التعليم مهارة**»، لا أن تكون نتيجة التعليم افساد العقل والنفس والروح.

ويجب أن تقوم العلاقة بين المعلم والمتعلم على أساس الاحترام والفهم المتبادل، وعلينا أن ندرك بأن محور التعليم ليس المعلم وإنما المتعلمون.

ليس التعليم غرضاً أصلياً، وإنما هو وسيلة لغاية سامية، ويجب أن يتدرج وفقاً لقوانين النمو وعلـــم النفس.

قد أصبحت هذه الآراء بديهية، على الأقل من الناحية النظرية، ولكن هذه الآراء استحدثها بستالوتزي وروج لها، فى عصر كان يجهل ما نسميه الآن بعلوم التربية، أو لا يرى منهـا جدوى. والجدير بالذكر أن بستالوتزي لم يكن مربياً بالمعنى التقليدي، وإنما كان مفكـــراً استخلص أفكاره التربوية من خلال نظرة فلسفية شاملة الى الانسان والحياة، ولا شك أن الأفكار التي نـادى بها كانت أكثر أهمية من محـاولاته التطبيقية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

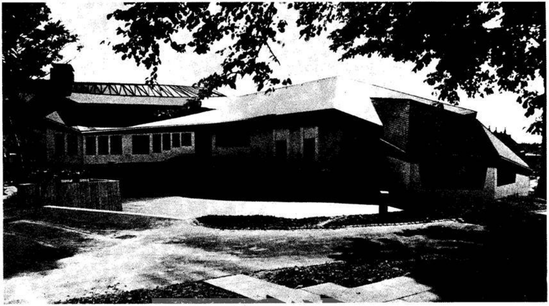
بستالوتزي، طباعة حجرية، وفقاً لرسم من عمل ج.١. هيبيوس، زيورخ ١٨١٨. ◁



Nach dem Leben 1818 — von G. A. Hippius — Lithographirt 1846.

1746 † 1827

Freund verzeihen Sie Ihre Kunst nun
am Schönen am Verunstalteten verschwendet
die Künstlerhand versuchte umsonst
zu zeigen den Glücklichen, meinen Dank, mein
Leben folgen Ihr Zögling Pestalozzi



مدرسة رودلف شتاينر بمدينة بوخم، عام ١٩٦٥، من تصميم مجموعة هندسية مشتركة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مدارس فالدورف

مؤسس مدارس فالدورف «الخاصة» هو رودولف شتاينر. ومنطلق هذه المدارس هو النظام المدرسي الحر القائم على أساس فلسفة رودولف شتاينر الطبيعية الترويضية المسماة Anthroposophie

وتكون مدارس فالدورف وحدات متكاملة، تبدأ بمرحلة الروضة وتمتد الى المرحلة الثانوية. ولا تلزم هذه المدارس تلاميذها بأداء امتحان ما. فليس فى هذه المدارس «رسوب» أو «نجاح». فى الأعوام الأولى يتعلم الأطفال وفقاً لمبدأ المحاكاة والتقليد، وفى الأعوام التالية تلعب «السلطة» أو «الكلمة النافذة» دوراً رئيسياً. وفى الأعوام الأخيرة يدرب التلاميذ على حرية الحكم وتقييم الأمور. وحدير بالاشارة أن هذه المدارس تشغل جزءاً كبيراً من وقت التلاميذ بختلف أنواع الفنون.

وتنظر مدارس فالدورف الى نفسها «كوحدات متكاملة شاملة»، بوسعها صقل مواهب كل تلميذ الى أقصى حد ممكن، كما أنها تنهج مناهج التربية الحديثة وتسترشد بالبرامج الاصلاحية.

يوجد فى ألمانيا ٢٥ مدرسة وفى دول العالم الأخرى ٣٨ مدرسة من مدارس فالدورف.

عمارة المدارس الجديدة

«الأنظمة المدرسية هي أيضا أنظمة اجتماعية. والتخطيط المعماري للمدارس هو جزء لا يتجزأ من تخطيط البيئة» هكذا يقدم اولينده وفالتر ماير بوهه Oledne u. Walter Meyer-Bohe كتابهما «المدارس الجديدة» المنشور عام ١٩٧٥ بدار نشر ارنست فسموت بتوبنجن Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen



مدرسة زاينهايم، روتندورف، من تصميم المهندسين فالتر وبيا بيتر، ميونخ فورتسبورج.
أعلى: المدخل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

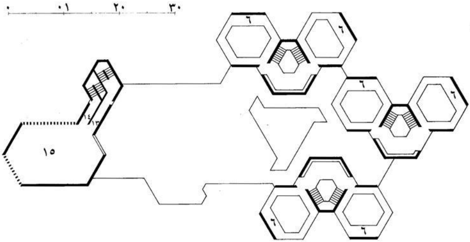
والكتاب المذكور يتابع تطور التخطيط في هذا الميدان الهام من ميادين العمارة الحديثة. ومن الواضح أن نظام «الفصول الدراسية» القديم قد استبدل أخيراً في بلدان عديدة بنظام القاعات المتفاوتة في الحجم والتي إلى جانب الأغراض المدرسية تخدم أغراضا ثقافية عامة أخرى (كما نشاهد هنا في الصور المعروضة لقاعات مدرسة روتندورف الألمانية)

والمدرسة وفق هذا التصميم الجديد أشبه بمركز ثقافي - يتلاقى فيه التلاميذ والمدرسون والأباء، ومنتدى عام للمناقشات السياسية ولعروض المسرح والسينما والحفلات الموسيقية وللمعارض الفنية. ويشير مؤلفا الكتاب إلى أن معمار المدارس الجديدة يعكس باطراد الاتجاهات الاجتماعية والسياسية السائدة في مجتمع من المجتمعات،

ومن الواجب أن يكون المبدأ الاساسي في تصميم مباني المدارس هو أن تتيح أقصى درجة من درجات الاستفادة في الظروف العادية والطارئة، وبالتالي أن يكون طابعها هو المرونة الشديدة.

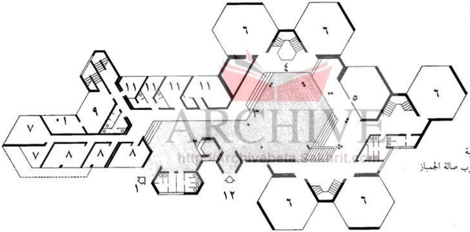
وغني عن البيان أن «المدرسة الجديدة» هي انعكاس لتغير صورة العالم ولتغير قيم الحياة والتعليم. فلم يعد من المستطاع الاحتفاظ بمفهوم الثقافة الإنسانية ومثلها الموروثة عن القرون الماضية. إن المشكلة التي تواجه جميع أنظمة التعليم - وبالتالي مصممي المدارس - هي تطوير نظام مدرسي وتربوي متكامل يسمح بالتكيف المستمر مع المتغيرات في ميدان التكنولوجيا والانتاج والحاجات. فمهمة المدرسة الجديدة أن تعد الجيل الجديد للحياة القائمة، دون أن تخضعهم لما هو قائم.

مسقط أفقي، الطابق العلوي



١٣) مدخل صالة الجمباز
١٤) مدخل عام
١٥) قاعة صغيرة للجمباز

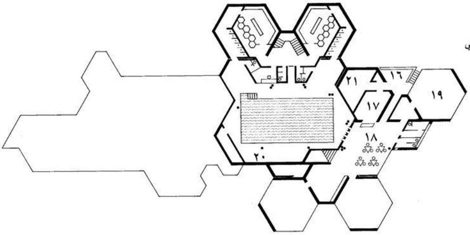
مسقط الدور الأرضي



١) المدخل
٢) حجرة البواب
٣) صالة الفسحة
٤) جاليري
٥) المسرح
٦) حجر الدراسة
٧) حجرة الجماعات
٨) أدوات التدريس، المكتبة
٩) مكان خلع الملابس بقرب صالة الجمباز
١٠) حمام
١١) الادارة
حجرة المدرسين
١٢) الفناء

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

مسقط الدور التحتاني



١٦) تسليم البضائع
١٧) توزيع اللبن
١٨) حجرة الشراب
١٩) ورشة
٢٠) حمام سباحة
٢١) الأدوات



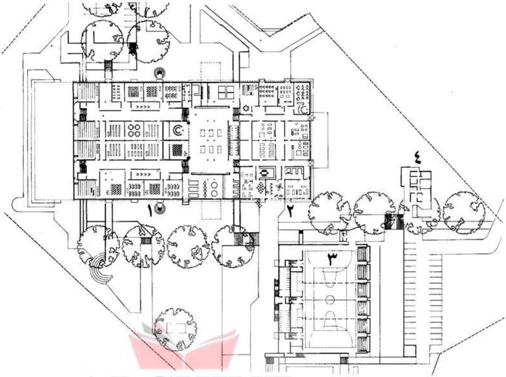
أعلى : المدرسة الشاملة، بمدينة جلدباخ . تصميم المهندسين يورجن بريدو وأنتوني كاترول، وفنفريد انجلر وانته كوستلاك . دارمشتات . أسفل : قاعة من قاعات المحاضرات



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسقط أفقي ، المستوى الأول.

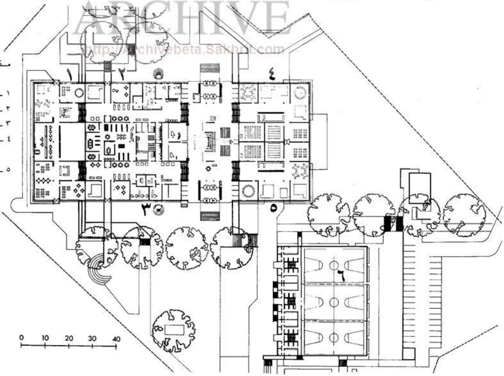
١ ـ العلوم الطبيعية
٢ ـ الهندسة والتكنيك
٣ ـ قاعة الجمباز
٤ ـ البواب

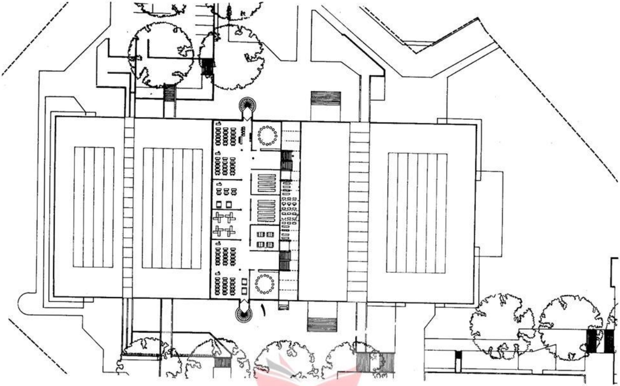


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسقط أفقي ، المستوى الثاني

١ ـ الدروس العامة
٢ ـ الادارة
٣ ـ المدرسون
٤ ـ الدروس العامة
(للمرحلة الأولى، متوسط العمر ٧ سنوات)
٥ ـ الفصول العليا
(من العام العاشر حتى الثالث عشر)
قاعة الجمباز





مسقط أفقي، المستوى الثالث ١ ـ الدروس العامة (للتلاميذ في سن التاسعة والعاشرة)

أسفل: قاعة من قاعات المحاضرات كما تبدو من الردهة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



يورجن فيشر

أوجه الواقعية في ألمانيا

تعريف :

مرادف كلمة Sachlichkeit الألمانية هو objectivity بالانجليزية، و« موضوعية » بالعربية. ولكن هذه الترجمة اللفظية تشير فحسب الى ما انتهى اليه معنى هذا المفهوم أخيراً، ولا توضح المقصود به في المقال التالي عن « أوجه الواقعية في الفنون التشكيلية ».

قد خضع هذا « المفهوم » لمتغيرات متعددة، ومن العسير أن نضع له مقابلا شاملا، ولا بد أن نستحضر في الذهن حين نقرأ لفظ Sachlichkeit انه مشتق من كلمة Sache أو object بمعنى « شيء » أو « متاع »، فهو يشير في الأصل الى الرغبة في النظر الى « الشيء » « كشيء » كما هو، دون أي اعتبار آخر، ودون الأفكار المصاحبة والأخيلة الدخيلة، أي الرغبة في الاقتصار على « الأشياء » وعلى المرئيات والمعطيات، وقد شاع استخدام تعبير Sachlichkeit في ألمانيا بهذا المعنى بعد الحرب العالمية الأولى وما خلفته من دمار مادي ونفسي ومن تشاؤم حضاري وشك، امتد أيضا الى الفن ذاته. وقد استخدم هذا التعبير عامة لوصف حضارة القرن الصناعية حضارة الآلة والمادة والأرقام والواقع وحضارة الجماهير والمدن الكبرى. وفي إطار المعاني السابقة يستخدم مفهوم « الموضوعية » Sachlichkeit في المقال التالي.

*

لم يفت النقاد أن عودة الفن التشكيلي الى تصوير « الأشياء » و« الشخوص » خلال الأعوام الأخيرة هو تكرار لتجربة تاريخية سابقة، ألا وهي تجربة « الموضوعية الجديدة » في بداية العشرينيات من هذا القرن، وكان معنى هذه الحركة الفنية هو الرجوع عن الأساليب الفنية السائدة من قبل، الرجوع عن « التكعيبية » « والتركيبية » من جهة، وعن الموجة « التعبيرية » التي طغت في بداية القرن من جهة أخرى. وقد أشار الدارسون الى أسباب هذه « الموضوعية الجديدة »، فارجعوها الى الأجواء التي انبثقت عنها الحرب العالمية الأولى وما تطورت اليه ثم نهايتها الفاجعة، وما تبعها من أزمة اقتصادية ومن تضخم فاحل قضى على قيمة العملة، مما حدى بالناس الى التكالب على « القيم العينية » (« المتاع » و« الأشياء »)، ودفع الفن في طريق « الموضوعية الجديدة » والى تصوير « الأشياء » المرئية والواقع الملموس والتأكيد على ظاهر الأشياء، دون محاولة لاستكناه المغزى أو الغوص الى الأعماق. كانت « الموضوعية الجديدة » ظاهرة أوروبية صرفة. ولكن « الواقعية الجديدة » في أيامنا الحالية قد تبلورت أولا في الولايات المتحدة، ومن ثم كان السؤال عن الظروف الموازية أو المشابهة التي انتجتها. من المعروف أن الولايات المتحدة قد وقعت في أكبر أزمة في تاريخها بعد وفاة الرئيس كندي وتورط الامريكيين في فيتنام بفعل سياسة جونسون ونيكسون، ثم ما تبع ذلك من كساد اقتصادي. فما أصاب الوعي السياسي الأمريكي من صدوع، بالإضافة الى تزعزع الأمان الاجتماعي، يقابله في « الفن » الاتجاه الى التصوير المطابق للأصل والى تأكيد « شيئية » الأشياء، فالدقة الفوتوغرافية في هذا الفن تفصح عن الرغبة في التعرف على أشياء الحياة اليومية من جديد وامتلاكها أو التأكد

منهـا . فالفن التصويري هنا حين يعيد « انتـاج » الواقع ، يحاول التخلص من الشكوك التي أصابت هذا الواقع أو يحاول كبت هذه الشكوك. ولا تناهض هذه الواقعية الفوتوغرافيـة Foto-Realismus الفن التجريـدي السـائد من قبل فحسب ، وإنما تشيح بوجهها أيضا عن تيـار « الذاتية » المتأرجح بين « اللاشكل » و« فن البوب » Pop-Art ومحـاولتـه المستمرة وضع تصميمات جديدة لواقع خيـالي. كان فن « البوب » بمثابة الخطوة التمهيدية لرؤية الواقع كما تصوره آلة التصوير وكما نشاهده في الإعلانـات التجـارية. ولكن « فن البوب » يطرح أسئلة « ذاتية » عن حقيقة الواقع المعـاصر ، أمـا « الواقعية الفوتوغرافية » فقد طرحت هذه الأسئلة جانبـا ، أو بتعبير آخر أنهـا قد تركت مهمة الإجـابة عن حقيقة الواقع الى « عدسة » الكاميرا .

هذه « الموضوعية » Objektivismus تناقض أيضا منحى فنيا آخر موازيا لهـا زمنيا ، وهو الفن المسمى ars povera ، فن « الاساطير الخـاصة » التي تحاول رؤية الواقع بعقل الطفل الذي يكتشف العـالم لأول مرة وتحـاول التعبير عن الواقع بابسط الوسائل و« الوسائط ». وبديهي أن هذا الأسلوب الفني ليس شريكا « للواقعية الفوتوغرافية » ، وإنمـا يمثل بايغاله في « الذاتية » الى أقصى الحدود النقيض المضاد ، وليست بينهما روابط ما خفية أو ديااليكتية .

نصادف نفس الموقف في المـانيـا الاتحـادية . فالواقعية واللاواقعية يمثلان طرفي نقيض ، ولكن يبدو أن هناك محـاولات شتى للربط بينهما وعبور الهوة التي تفصلهما .

لم تكن الواقعية الفوتوغرافية في صورتهـا الرديكـالية هي القاعدة في ألمـانيـا الاتحـادية . فلو اخذنا الرسـام جرهـارد ريشتر G. Richter على سبيل المثـال ، فسنجـد انـه بجانب صور لقطاته الفوتوغرافية المطموسة يرسم أيضا لوحات توضيحية مجردة . وبالإضافة الى ذلك فليست « واقعيته » شديدة التطرف كما هو الحـال عند الفنانين الأمريكيين . فهو يصور الأشياء كما تبدو من خلال « الوسائط » الفنية (آلة التصوير ، الإعلانات . . .) أكثر مما يصورهـا كما توجد في الواقع . فعلى خلاف فناني « الواقعية الفوتوغرافية » الأمريكيين ، فهؤلاء يطمحون أكثر ما يطمحون الى التفوق على قدرة الكاميرا على تسجيل الواقع ، يبدو الواقع المصور في لوحـات ريشتر باهتا غير واضح المعـالم أشبه بالطيف .

وينطبق نفس الشيء تقريبا على واقعية الرسام مالته سـارتوريوس M. Sartorius ، فهـذا الفنـان يستنـد في لوحـاته في الأغلب على تصاوير الوقائع المـاضية الموغلة في القدم . وبالإضافة الى ذلك نراه يطمس سطوح الأشياء بطريقة شبه انطباعية ، بواسطة خليط مضطرب من الخطوط الدقيقة .

إن نطاق هذه « الواقعية الفوتوغرافية » في ألمـانيا الغربية ضيق للغـاية إذا ما قيس بتيـار « الواقعية الموضوعية » التي تعود أصولهـا دون شك الى حركة « الموضوعية الجديدة » Neue Sachlichkeit في العشرينيـات . اتجهت « الموضوعية الجديدة » إذ ذاك كما نراها في أعمـال كنولد Kanold وشريمف Schrimpf وشـاد Schad الى التنصل من جميع التيـارات الطليعية السابقة (مما جعلها بشكل مـا تمهيدا للكلاسيكية الزائفة في العصر النـازي) ، ولكنهـا بالرغم من ذلك اعتنقت أيضا مبادىء الفن التكعيبي . بل إننـا نجد بيكاسو ذاته يتحول في لوح أشكـال النساء والمهرجين الضخمة الى تصوير الشخوص دون التخلي عن التنظيم التكتوني الهندسي الواضح للصورة ، الذي كـان من رواده سيزان Cézanne . وقد أثر بيكـاسو وانجريس Ingres وسيزان على « الموضوعية الجديدة » في ألمـانيـا ، هذا بالإضافة الى التعلق الألمـاني القديم بتصوير دقائق الأشيـاء . وتشير على وجه الخصوص المجموعة المسماة تسبرا Zebra (نـاجل Nagel واسموس Asmus واولريش Ubrich واشتورتبيكر Störtebecker) الى هذا التراث .

ويضيف الرسـامـان جنكينجر Genkinger وبيرنـد Berndt الى ذلك الألوان الزاهية تحت تأثير فن البوب ،


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تينه فون أرنيم، من زاوية أخرى، ١٩٧٦ . تصوير جاليري بول، برلين .



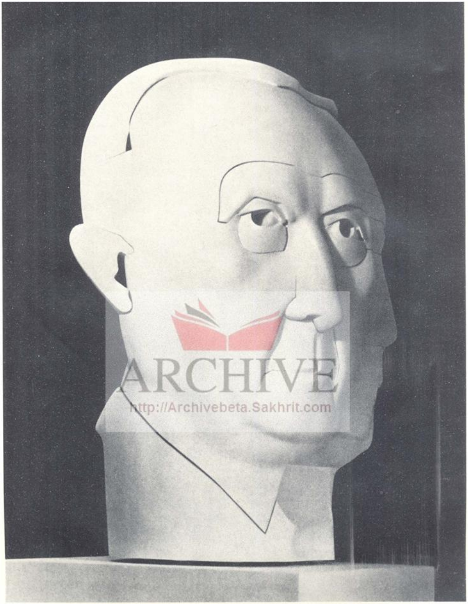
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فرانس جيرتش ، وجه ، جان فريدريك شنيدر ، جاليري مدينة فولفزبورج .



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يواخيم شميتاو : شخوص نسائية نصف تحمل باروكة ، ١٩٧٤



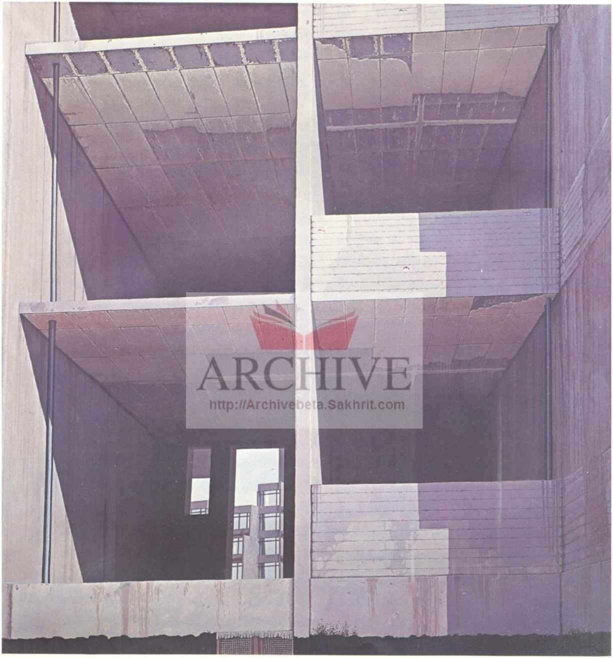
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لويس نيبور : آراء رجل من رجال الدولة، ١٩٧٤ .



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هنز بيتر رويتر ، حمام عمومي ، ١٩٧٣ .



مارتين أوليج (من مواليد عام ١٩٤٥ بمقاطعة تورنج، ويقيم حالياً بمقاطعة كارلزروه)، مساكن تمليك.

هذا في حين يخفف بيتر درهر P. Dreher من غلواء اللون تماما مضفيا على اللوحة مسحة رومانسية شاعرية، وبذلك يواصل بشكل ما التراث الرومانتيكي الألماني كما مثله كاسبر دافيد فردريش (انظر فكر وفن رقم ٢٤)، على انه في التفاصيل يحتفظ بجو الحياة اليومية المعاصرة واضحا. من بين الرسامين الألمان مجموعة كبيرة تمثل تيار الواقعية النقدية، ويجب أن نميز بينهم وبين الواقعيين الاشتراكيين، رغم اتجاه النقاد الإيديولوجيين الى الربط بينهما. وفي السنوات الأخيرة قام نقاش عارم حار حول الأبعاد السياسية للفن الملتزم، ولكن هذه الموجة قد انحسرت أخيرا. فقد أوضحت معارض الفن السياسي المختلفة الحيز المحدود الذي يدور فيه هذا الفن، كما بينت الخبرة اليومية حدود الفاعلية التنويرية والتربوية لهذا الفن السياسي إذا ما قيست مثلا بالأثر المتخلف عن مقالة افتتاحية في الصحف أو القدرة الإيحائية لتعليق تليفزيوني. ويمكن أن نصف التزام الواقعيين النقديين المشار اليهم بأنه التزام خلقي أكثر منه سياسي حزبي، وعلى أية حال فالقناعات السياسية لهؤلاء الفنانين لا تنعكس بطريق مباشر على إنتاجهم الفني. إن صراع هؤلاء الفنانين مع «الشكل» يصل الى حدود اللاشكل والى التجريد. فقد بدأ مثلا الرسام سيجفريد نيونهوزن S. Neuenhausen كفنان تجريدي، ثم اضاف الى التجريد عناصر من الفلكلور، نقلا عن أقنعة الكرنفال وعرائسه. ونلاحظ أن «الموضوعية الجديدة» في العشرينيات قد استوحت أيضا الفن البدائي وتأثرت به، فما يبدو في لوح «الموضوعية الجديدة» من «واقعية سحرية» هو من نتاج التأثر بطرق التعبير «الجامد» المشابه لتعبير الدمى المألوف في فن الهواة. فالواقعية النقدية عند اوتو ديكس O. Dix أو عند جورج جروش G. Grosz تستعين بالقدرة التعبيرية لأوضاع الجسد الغريبة والوجه الجامد. وهكذا ترتبط هذه الواقعية ارتباطا وثيقا «بالتعبيرية» التي عمدت إلى التشويه والتحريف لتصعيد القدرة التعبيرية وتجاوز الواقع. فالواقعية النقدية والواقعية الموضوعية لهما جذورهما السابقة، ورغم هذا الارتباط فالمضامين مستمدة من الحاضر القريب.

فكلوس فوجل جزانج K. Vogelsang هو وريث الرسام جورج جروش G. Grosz، وهو يصب سخريته اللاذعة على أنماط الناس المعاصرين وعلى مسار الحياة المعاصرة، فوجهة هذا الفن اجتماعية نقدية، على أنه دون أبعاد سياسية جديدة، وهدفه مساندة القدرة النقدية والخلقية للمشاهد. وهذا الفن الواقعي يعتبر واقعيا أيضا من حيث تقييمه لقدرته على التغيير الاجتماعي، فهو أقرب في ذلك إلى الكاريكاتور السياسي الذي يمتع العقل. ولا تختلف عن ذلك كثيرا الواقعية الساخرة المازحة كما تمثلها شخوص يوحنا جرتسكه J. Grützke وتوماس بايرله Th. Bayerle، وإن مال الأول إلى الضحك الأصفر والثاني إلى المزاح. ومن الواضح أن الأول قد تأثر بمدرسة الرسم الاكاديمي الساخر في القرن الماضي والثاني بفن الكاريكاتور المستوحى من الخطوط الخارجية للأشكال. كذلك عبر تراث «التعبيرية» عن نفسه فيما سمي بحركة «التشخيص الجديد» Neue Figuration. وقد استعارت هذه الحركة الكثير من ملامح رسوم الأطفال ورسوم الحوائط، ووجدت لها أنصاراً في ألمانيا، مثل هنز بلتشيك H. Platschek ومجموعة ميونيخ «شبور» Spur (بريم Prem وفيشر Fischer وتسيمر Zimmer والرسام مارتن شميت M. Schmid، وتلاميذ الرسام التعبيري المتاخر جريز هابر Grieshaber (شانز Schanz وانتيس Antes واشتورر Stöhrer). وقد ساهم انتيس في تدعيم أسس هذا الاتجاه من خلال حواره مع الرسامين التشكيليين ليجر Léger وبكمان Beckmann. ونجد «الشخص» في لوحه أشبه بشعار مسطح، في حين يتجه مثلا هنكه Hancke وكيتسل Kitzel وبرود فولف Brodwolf وفوسمان Fußmann الى الاهتمام بطبيعة الشخوص اللدنة الهشة وما ينعكس عليها من آثار بربرية العصر. ونلاحظ أيضا تأثر الفن التصويري أخيرا بالانطباعية

الألمانية الماضية، واتجاهه إلى الارتفاع بالوسائل الانطباعية إلى «التعبيرية»، كما فعل كوكشكا من قبل. ومن رواد هذا الأسلوب كلوس ارنولد K. Arnold وجورج بازليتز G. Beaslitz وماكس كامينسكي M. Kaminski وماركوس لوبيرتز M. Lüpertz وهرمان البرت H. Albert وكذلك كلوس بوسمان.

وتبدو السريالية الجديدة في صورتها التقليدية، ويطلق عليها الناقد رينيه هوكه R. Hocke حركة «المانريزم الجديدة» Neo-Manierismus. ويرى هذا الاتجاه في الرسام دالي Dali مثله الأعلى، ويتجه مثله إلى قلب الجماليات رأسا على عقب وتحريفها إلى العبث. ولا غرابة أن نجد الفنانين فوندرليش Wunderlich وينسن Janssen يوغلان في اقتباس مقاطع الصور مباشرة من أعلام الفن الكلاسيكي والرومانتيكي، ويبالغان في ذلك إلى حد الابتذال والاصطناع الدرامي. ونرى الفنان تومكينز Thomkins ينكب على حيل المتامورفوزه (الصور المشوهة)، وبالرغم من ذلك فمنحاه يحمل بصمات فن التصوير الحديث كما طوره بول كليه. ونلاحظ اهتمام فن التصوير بوضع الشكل موضوع التجريب، كما نشاهد في صور الشخوص التي تستخدم «الشخص» في المقام الأول كمجموع من المقاطع المستقلة المنفصلة لأغراض هندسة الشكل واللون. ومن فناني هذا اللون جيكلي Geccelli ومندهوف Mindhoff ودورنج Döring وباشلاكوف Baschlakoff. ويقف هؤلاء على حافة الواقعية. ولا شك أن «التكعيبية» هي المدرسة التي تخرج منها فن التشخيص التركيبي، فهي تتمسك بمبدئه الأساسي القائل بوجوب تطابق الصورة مع مسطح الحائط، أي أن تتشكل على هذا المستوى دون أن تكتسب أبعاداً أخرى، أى دون أن تفتح نافذة في الحائط.

ويلتزم بهذا المبدأ منحى آخر من مناحي تصوير الشخوص، يمكن أن نطلق عليها «الواقعية الانتقالية» وتقوم على التجريد النسبي وعلى التلميح، وتمثلها أعمال كريج Krieg وبشانج Baschang وفوره Voré، فهؤلاء يصممون الشخص كطيف أو صورة خيال ظل أو ظل منعكس على حائط.

وإجمالا فالرسم التشخيصي في الفن الحديث وخاصة في ألمانيا شديد التنوع، مثله في ذلك مثل الرسم التجريدي. ويقف الإنسان في بؤرة هذا الفن كموضوع للعرض والتصوير لأسباب شكليه وسيكولوجيه وسوسيولوجية. على أن فن التشخيص لم يقص فن التجريد عن مسرح الحياة الفنية، بل يمكن القول إن تصوير الشخوص قد نشأ في حالات كثيرة كرد فعل للفن التجريدي مع استخدام وسائله وتطويعها لأغراضه الخاصة، مما يجعل أيضا فن الشخوص الجديد شيئا بين بين. ونلاحظ بوضوح نزعة هذا الفن المستمرة إلى الرجوع الى تاريخ الفن والى استلهام روائعه القديمة والحديثة. وفي بعض الحالات تؤدي هذه النظرة الى الوراء الى حلول سلفية بالية، على أنها في حالات أخرى تعني تعميق الوعي التاريخي للفن الحديث، واحياء الموروث كسند للإبداع المستمر.

O Grossherziger und Erbarmender
sei gelobt, o du Allmächtiger!
Vater aller Geschöpfe.

Deine Nahrung kauft man nicht.
Du allein gibst einem jeden
das, was die Menschen nicht verkaufen können.

Der Weise kennt die Berechnungen nicht,
er hat keine Schulden, keine Sorgen.
Warum fürchte ich dich, o Hunger?

Si Mohand (Mehand Ath-Irathen) Aus: Krankheit und Entsagung

د. مصطفى مــاهر

نسبية الحقيقة

بين بـاول شاللوك ومحمد كامل حسين

«إننا نجهل ماهية الأشياء وحقيقتها المستقلة عن إدراك الحواس جهلا تاما. إننا لا ندري من الأشياء إلا كيفية إدراكنا لهـا.» بمعنى أننا ندرك من الأشياء بقدر ما نستوعبه منها بإدراكنا الحسي والعقلي، وبمقدار ما تخلفه أو تثيره لدينا من إحساسات وصور، ووفق ما لدينا من خبرة.

ليس في وسعنا أن ندرك العالم في حد ذاته، أي كما هو هو في الحقيقة، وإنما ندركه من خلال عقل يتأمله ومن منظار إنسان يتطلع اليه.

عرض «نظرية المعرفة» هذه إيمـانويل كـانت في مؤلفه الشهير «نقد العقل الخـالص»، وصارت هذه النظرية فيمـا بعد من المعـارف العـامـة.

وقد انعكست «نظرية المعرفة» هذه على الأدب وعلوم الأدب، إذ أوضحت أن الكـاتب أو الراوي الذي يتصور أو يدعي أنه يصور الحقيقة كما هي، أو تصويرا موضوعيا تاما دون نقص أو زيادة، إما ساذج أو مخدوع، فهو في جميع الحالات يصورها من خلال منظار[1]. وقد واجه الأدباء هذه القضية بوسائل متعددة. والمقال التـالي يعرض لجـانب من هذه القضية عن طريق المقارنة بين قصتين، إحداهمـا عربية والأخرى غربيـة.

*

وقفت طويلا عند قصـة «جريمـة شنعـاء» لمحمد كـامل حسين وقصة «إدوارد» لباول شاللوك[2]، فقد جذبني ما بينهما من تشابه في المعالجة على الرغم من أن كلا منهما قد كتب مستقلا عن الآخر، ومن أن احتمـال اتباع أحدهمـا الآخر غير قائم على الإطلاق. ويكاد الاهتمـام الأول لكليهمـا في القصتين أن يكون متجها إلى التأكيد على نسبية الحقيقة، ولست أعني بذلك نسبية الحقيقة في حد ذاتهـا، ولكن نسبية الحقيقة كما يدركهـا الناس أو كما يتصورونهـا. وكأنما تتوسط الحقيقة الخـالصة مجالا على هيئة شكل هندسي كثير الزوايـا يقف في كل زاوية منه إنسان يتطلع إليها، فهو يدركها من وجة نظره الذاتية وهو يختلف في تأويلهـا عن الآخرين. فـماذا يفعل الأديب البـاحث عن الحقيقـة؟ هل يتجـاوز هذه الاختلافـات وينصرف عن هؤلاء الواقفين في زوايا الشكل الهندسي ويندفع وحده إلى الحقيقة فيدركها هو ويصورها؟ لا شك أن هذه طريق من الطرق التي سلكها الأدباء ويسلكونها. ولكنهـا ليست الطريق الوحيدة. فهنـاك من سيعترضون عليها ويقولون: إن الأديب انحاز إلى زاوية بعينها وقدم لنـا صفحة من جوهرة كثيرة الصفحات، فلم يزد عن الوقوف في ركن من أركان كثيرة وأرسل منه سمعه وبصره وعقله وقلبه، وترك الأركان الأخرى كلها، فجـاءت حقيقة نـاقصة.

وهكذا تولدت أساليب المعـالجة التعددية. فهذا هو جونتر جـراس Günter Grass في روايـة «تخـدير موضعـي» Örtlich betäubt يعـدد المستويـات التي تقوم عليهـا

١) يعود الفضل في إبراز هذه القضية لأول مرة في ميدان الأدب إلى المؤلف التـالي:
Käte Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik, Leipzig 1910.

٢) انظر «ألوان من الأدب الألماني الحديث» دار صادر، بيروت ١٩٧٤

العلاقات بين الناس والحقيقة ويتبع طريقة الخطوط المتوازية أو طريقة الطبقات التي يقوم بعضها فوق البعض الآخر في وقت واحد أو طريقة المستويات المتزامنة. أما محمد كامل حسين فهو يعدد المستويات أيضا، ولكنه لا يصفها متوازية متزامنة بعضها فوق البعض الآخر، بل يرتبها متجاورة متتالية متعاقبة. ولنا بعد أن نطالع التقريرات المتعددة أن نُقيّم نحن ـ القراء ـ الحقيقة، لأن الأديب لا يقيمها لنا، وإن حرّضنا على تغليب سبيل على سبيل، ومفهوم على مفهوم. كذلك يفعل پاول شاللوك في قصته التي ظهرت بعد قصة محمد كامل حسين بأكثر من عشرة أعوام.

والأديب العالم محمد كامل حسين غنيّ عن التعريف، فليغفر لي هذه السطور الموجزة التي يدفعني الحرص على الوضوح إلى تقديمه بها. ولد محمد كامل حسين في عام ١٩٠١ ودرس الطب في مصر وانجلترا وأثبت جدارة فائقة في ميدان تخصصه الدقيق وهو جراحة العظام كما برع في الأدب قصاصاً وناقداً ولغوياً، وظهر بتأملات فلسفية وأخلاقية تشهد على نبل المقصد وعمق الفهم. وتقلب بين المناصب المختلفة فكان أستاذاً وعميداً ومديراً للجامعة. ونشر رواية «قرية ظالمة» ـ التي ترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية والهولندية ـ ومجموعتين من المقالات باسم «متنوعات»، وكتاباً في الأخلاقيات بعنوان «الوادي المقدس» وأعمالا مختلفة مبعثرة في المجلات قد نجد بعضها في مجلة «الكاتب المصري» وفي «مجلة الهلال» وقد لا نجدها فنستعيرها من الأديب نفسه يخرجها لنا من بين أوراقه الكثيرة.

وهكذا أعثرتنا المصادفة على قصة «جريمة شنعاء» التي ظهرت في مجلة الهلال بالقاهرة عدد مارس ١٩٦٢ الصفحات من ٦٧ الى ٧٦. وتدور القصة حول شاب في العشرين من عمره قتل بنتا عن غير قصد فحكم المجتمع عليه ـ أو الإنسانية ـ بالموت. وقد تظن لأول وهلة أن الجريمة الشنعاء واضحة كل الوضوح، فهي جريمة هذا الشاب الذي قتل البنت، ولكنك لن تلبث أن تشك في هذه «الحقيقة» وتتساءل عن إعدام الشاب الذي دفعه حرمان تولد عن الظروف الاجتماعية الشاذة إلى محاولة التقرب إلى بنت جميلة مغرية ليحس بآدميته فإذا بها تموت بين يديه دون أن يكون قد عمد إلى القتل أو تمناه، أليست هذه جريمة شنعاء أخرى؟ أو لعلها أن تكون هي الجريمة الشنعاء؟

هذه التساؤلات لا تعني أن القضية تفتقر كل الافتقار إلى البيانات الثابتة التي لا يصل إليها الشك، أو التي يجوز لنا ـ من وجهة نظر الأديب ـ أن نبني عليها رأينا. فهو إذا كان يبدأ القصة بفعل «تساءل» جاعلا من التساؤل سبيلا إلى قضيته، وإذا كان يدعم هذا التساؤل الشك منذ البداية حيث يصور الشاب بعد الاستماع إلى حكم الإعدام وقد ارتاح باله بل نعم بما يمكن أن يكون السعادة، فهو في الفقرة التالية يعرض بياناته على خير نحو يعرض عليه العلماء بياناتهم. والأديب لا ينسى في الوقت نفسه موضوعه الأساسي الذي شغل به في كثير من أعماله: مقتل إنسان واحد على أمل محو عار أو خطيئة الإنسانية (انظر: قرية ظالمة، وانظر أيضا: الوادي المقدس ص ١٣٨ و١٣٩ مثلا).

تقول البيانات إن الشاب كان في العشرين من عمره، وإنه كان يعيش في مدينة صغيرة، في مكان ما على ظهر الأرض، حيث يعيش الناس، حيث تعيش الأنسانية. (ولعلك تجهد نفسك فتستنتج أنه يعيش في انجلترا مثلا، ولكنك لن تنتفع من هذا الاستنتاج في قليل أو كثير) وتقول البيانات إن الشاب لم يعرف له أبا، وإن أمه كانت شرسة الطبع، شديدة البؤس في وقت معا، وإنه لم يجد إنسانا يرحمه أو يعطف عليه، وإنه كان قذر الجسم والملبس كأنه حيوان أو كلبٌ ـ، يعيش على هامش المجتمع، حتى خطر بباله أن يدخل في زمرة البشر، فنفذ إلى الكنيسة واستعمل حقه في المشاركة في البر بالفعل لا بالتلقي، ثم استعمل حقه في رؤية

النـور والجمـال والاستمـاع إلى الصـوت الحلو والنغمة العذبة، وشم الرائحة العطرة، حتى اكتشف المرأة وتحركت نفسه نحوها بما تتحرك به نفس الرجل نحو المرأة. وأطلق ذات يوم لنفسه العنان فدعا إليه فتاة جميلة من الطبقة الرفيعة، فلما نفرت منه مشمئزة من منظره، جذبها بقوة وأطبق على عنقها، وأسكتها وضربها في أعلى بطنها. ووجد معها النعيم الذي كان يحلم به ولم يفطن إلى أن الحياة أخذت تفرّ رويداً رويداً في الجسم الناعم الدافيء الجميل، حتى أقبل الناس ورجال الشرطة من بعدهم وشهدوا جريمة الاغتصاب في آخر مراحلها وصعقوا لمنظر الحسناء وقد أصبحت جثة هامدة ولمنظر الشاب القذر وقد وقف هـادىء البال وكأن شيئا لم يحدث.

هكذا يصور لنا محمد كامل حسين ذلك الجزء من الحقيقة الذي لا يشك هو فيه، ولا يريد لأحد من قرائه أن يشك فيه. ثم يرتسم المجال ذو الزوايا الكثيرة ويقف الشاب وسطه ويتخذ أفراد من المجتمع أماكنهم في هذه الزوايا وينظر كل منهم إليه ويحدّث بما يراه. هذا هو ضابط الشرطة: «ودهش الضابط وخرج لينظر إلى المتهم وهو يحسب أنه سيجد نفسه أمام مجرم من الطراز العنيف. وكان قد لقي في حياته عدداً من كبار المجرمين فأصبح خبيراً بما يكون فيهم من شمات، ولكنه وجد شاباً أقرب إلى الوداعة منه إلى الشر، وأقرب إلى البلاهة منه إلى الإجرام».

رأى الضابط في الشاب الوداعة والبلاهة. أما أصدقاء الفتاة وأهلها فكان الشاب في نظرهم هو «الوحش المجرم». فماذا عن كبار المجرمين فى السجن؟ لقد «غضبوا عليه واشمأزت نفوسهم على طول عهدهم بالإجرام أن يكون بينهم من تبلغ به الحطة أن يفعل فعلته هذه. وكأنه قد جلب بذلك على الإجرام والمجرمين عاراً لا يقبلونه.»

وتتضح طريقة النظر إلى الحقيقة من زوايا مختلفة وضوحاً كبيراً عندما ينتقل الأديب إلى تصوير المحاكمة. المدعي العام له زاويته المنفصلة المتباينة المتميزة. والأديب يحرص على هذا التباين والتميّز فيستخدم أسلوب الحديث المباشر أكثر مما يستخدم أسلوب الحديث غير المباشر، ويستخدم معه ما يمكن أن نسميه أسلوب الحديث نصف المباشر، حتى يخرج به كوامن نفوس الجالسين في المحكمة أو الضالعين بالمحاكمة. ويبدأ المدعي بكلمات تعبر عن جهله بـ«الحقيقة النسبية»:

«... فهى سهلة واضحة المعالم، لا يشك أحد في وقائعها، وفي دلالة هذه الوقائع ... أما الوقائع فقد ثبتت بما لا يدع مجالا للشك فيها ... والطبيب الشرعي يجزم ... وإذا أخذنا بقول هذا الخبير، وليس لدينا ما يدعو إلى الشك في صدق خبرته ... الخ».

وانه يريد أن يظهر أمام مستمعيه بمظهر المطمئن إلى الحقيقة المطلقة. ولكنه سرعان ما يفتت الحقيقة وينسف هذا الاطمئنان عندما يمزج عباراته بتراكيب مثل «لا أعرف في تاريخ القضايا قضية تشبه قضية اليوم.» أو «الطبيب لم يستطع الجزم ...». والنتيجة التي يصل إليها هي: «فالمعقول أن يكون هذا الرجل قد قتلها وهي سائرة في الطريق ثم حملها إلى الركن المظلم الذي وجدت فيه ... وليس لنا أن نتخذ من ذلك (= قول المتهم للمحقق «أهي كانت ميتة؟») دليلاً على أنه لم يقتلها أو أنه لم يرد قتلها. إنه اخترع هذا القول اختراعاً ... فمن الذي يبلغ به الجهل أنه لا يعرف الميت من الحي ... وإذا كان قد قتلها فقد قتلها عمدا ليبلغ منها مأرباً يعلم حق العلم أنه لم يكن ليبلغه لو كان فيها رمق من حياة ... وثوبها الممزق يدل على أنه أصر على بلوغ غايته منها حتى بعد الموت.»

وتتضح نسبية الحقيقة على نحو متزايد. فما يقارن المدعي العام المتهم بالكلب حتى تصاب امرأة في القاعة بغثيان شديد. «ولم يشك أحد أن هذا الغثيان إنما أصابها لهول ما تصورته عندما تخيلت هذا السفاك يفتك بالفتاة الجميلة الصغيرة.»

هذه هي الحقيقة «الظاهرية»، ولكنها ليست الحقيقة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخالصة، لقد تذكرت أموراً بعينها من حياتها الخاصة فتكرر غثيانها. والشيء الخطير هو أن «الإنسانية» المجتمعة في قاعة المحكمة ربطت هذا الغثيان بالقضية فسيرتها في اتجاه بعينه. لم تعبر المرأة بالغثيان عن رأيها في القضية المعروضة «... إنما أثار حفيظتها أنها ذكرت ليلة عرسها. وكانت صغيرة السن رقيقة. فأقبل عليها زوجها في شدة وغلظة حتى حسبته غولا. وخيل إليها أن زوجها ليس إلا ... وكادت أنفاسها تختنق ثم أصابها الغثيان نفسه الذي تشعر به الآن.»

كان غثيانها إذن شيئا آخر لا علاقة له بالقضية. بل إن موقف هذه المرأة يحمل - لا أقول تبرئة للمتهم الماثل في القفص - بل تأثيماً لرجل آخر ظاهره الرقة وباطنه الوحشية «رجل محترم هو زوجها الذي يجلس بجانبها».

أدت هذه المرأة دورها - إن جاز لنا هذا التعبير - وخرجت من قاعة المحكمة، وجاء دور إنسان آخر يتوارى وراء قناع آخر: القاضي. فبينما أصيبت المرأة بالغثيان سمعت عبارة «يحب كما تحب الكلاب» أوشك القاضي أن يبتسم عندما سمعها هي ذاتها. ذلك أنه تذكر (على طريقة تداعي المعاني) زوجته عندما داعبته بهذه العبارة: «... فدفعته برجلها، وقذفته ببرودة كانت قريبة منها. وهي تحاول أن تجمع بين غضبها عليه ولومها له ومداعبتها إياه. وقالت له إنه يحب كما تحب الكلاب، وضحكت وضحك.» وقد «سرح» فكر القاضي نتيجة لذلك فصاح في الحاضرين دون ما سبب «السكوت من فضلكم»، ودهش الناس، وظنوا أن القاضي اضطرب لشدة ما سمع من وصف الجريمة الشنعاء.

ويظهر فوق أركان المجال ذي الزوايا الكثيرة أشخاص آخرون يحكمون على الواقعة أحكامهم. فهذه امرأة أخرى تشهق وتصاب بالإغماء. ويظن الناس (= الانسانية؟ روح الجماعة؟ المجهول الذي يطلق عليه اسم الرأي العام؟) أن أعصاب المرأة فزعت من عنف المتهم وشراسته. «والواقع أن الفتاة كانت في طبيعتها حدة ... وأن زوجها الشاب ... أرغمها على أن تخفي طبيعتها عنه. ولما حضرت هذه المحاكمة لم تطق النظر إلى المتهم لا اشمئزازاً منه ولكن خوف الرغبة فيه ... ونسيت قصة القتل والموت ولم تذكر إلا رجلاً تدفعه الرغبة إلى المرأة أن يعرض نفسه للإعدام ... ثم اشتد بها التخيل حتى حسبت نفسها بين أحضان هذا المجرم وأنه يضمها إليه حية أشد مما كان يضم الجسد الميت أمامه ...»

ويأتي بعد هذه المرأة التي تضطر إلى إخفاء شوقها إلى عاشق عنيف، رجل يضطر إلى إخفاء عجزه الجنسي، فيحترف الجندية ويتقدم في سبيلها ويتسلط على جنوده فيسيء معاملة من يعرف عنهم أن لهم مغامرات نسائية. هذا الضابط العاجز في أمور الحب يجلس بين المحلفين: «... وكانت نظرته إلى هذا المجرم لا تخلو من إحساس بالغيظ والغبطة والدهشة أن يكون في الإنسان قوة تدفعه إلى هذا العمل.»

وشبيه بموقف الضابط الجالس بين جماعة المحلفين موقف امرأة اتخذت مكانها على مقعد من مقاعد المحلفين. كانت المرأة بادية العصبية وكانت تنظر إلى الشاب المتهم نظرة قاسية «وكأنها تقول له انتظر حتى يحين موعد إبداء رأيي فيك. فسأنتقم منك ومن أمثالك. أليس من أمثالك ذلك المجرم الآخر الذي أغوى ابنتي فجعلها تنساني وتنسى أهلها وتهرب معه.»

هذه هي الزوايا المتعددة التي انطلقت منها النظرات الفاحصة إلى شخص واحد وواقع واحد، فعادت بصور متباينة لحقيقة لأن الإنسان له أحاسيسه التي تحكم قبضتها عليها، وله تاريخه الشخصي الذي يحرك خطاه الجديده ويحتاج الإنسان إلى جهد فكري وخلقي مدرب حتى يتحرر من هذه القيود. نقرأ هذا في القصة: «وهكذا اختلفت أحاسيس الناس في هذه القاعة. وكأنما لم يفهم أحد حقيقة جاره، وكأن بين كل من الحاضرين وأقرب الناس اليه ستاراً كثيفاً يحجب عنه حقيقة عواطفه وشعوره.»

وإذا كان هؤلاء الأشخاص جميعا قد اتخذوا مواقف بعينها من المتهم ،فقد صنعوا من هذه المواقف المتعددة في النهاية موقفاً جماعيا ضده ستكون له عواقبة. ولن تقتصر هذه العواقب على حياة هذا الفرد، بل ستصيب الحقيقة في الصميم. وإذا كان المتهم قد عجز عن الحديث المستفيض، وعن التعبير المؤثر فهو قد نطق على أية حال بتصريح له وزنه: «لم أدرك أنها ماتت.» ولكنه لم يستطع أن يكسب لهذا الرأي أنصاراً. ثم يصطحبنا الأديب إلى وجدان هذا الشاب الصموت: «وكان المتهم وقتئذ يذكر لنفسه أن الأمر على عكس ما يقول المدعي، فقد كان قبل تلك الليلة خنزيراً قذراً ينبذه الناس، لا يعرف عن عواطف الإنسانية شيئا، ثم عرف في تلك اللحظة أجمل ما يعرف الناس . . . وخيل إليه أنه فى تلك اللحظة أصبح إنساناً بعد أن كان خنزيراً قذراً. وبدت على وجهه لتلك الذكرى أمارات الرضا والغبطة. فزاد غضب الناس عليه واشمئزازهم منه.»

وعلى الرغم من أن القاضي أوضح للمحلفين التكييف القانوني والتكييف المنطقي للحادثة، وحثهم على أن يحكموا بالعدل، فإنهم أدانوا المتهم في الجريمة التي ارتكبها وفي الجريمة التي لم يرتكبها. ولقد أتى القسيس إلى المتهم قبل أن ينفذ فيه حكم الإعدام، لا ليمنع العقاب الظالم، ولا ليعلن اتهام مذنبين آخرين، بل ليعبر عن رأي آخر عمت عنه أعين الناس:

«إنك يا بني لم تكن شريراً. بل كانت فيك جذور الخير فمنعوها أن تنبت في نفسك، ولم ينبت فيك الشر، وإنما تركوك عطلاً من الخير فكنت نهباً للشر العارض . . . إن جناية المجتمع عليك أكبر من جنايتك عليه»

« . . . إنما قتله الحرمان وأنت والناس جميعا عن حرمانه مسئولون.»

هكذا تعددت الزوايا، وتعددت التقريرات، وتعارضت الأقوال والمواقف: مكتشف الجريمة، ضابط الشرطة، المجرمون، المدعي العام، المرأة الحساسة، المرأة المكبوتة، الضابط العاجز الحاقد على العاشقين، المرأة الأم التي تعرضت ابنتها لغواية بعض الرجال، القاضي، القسيس.

وإذا كانت المحاكمة قد انتهت بإعدام الشاب، فان قضية الحقيقة ظلت قائمة لم تنته بنهاية القصة، لأن القارىء يأخذ دوره وينعم النظر في نسبية الحقيقة، وفى نسف الحقيقة، ويتعلم أن يسلك في حياته وفكره إلى الحقيقة الخالصة طريقا أخرى غير طريق «القرية الظالمة.»

هذه هي طريقة الزوايا المتعددة كما عرفها محمد كامل حسين، فماذا عن باول شالوك Paul Schallück؟

ولد باول شاللوك لأب ألماني وأم روسية صربية فى ١٧ يونية من عام ١٩٢٢ في مدينة ڤاريندورف بمنطقة فستفاليا، وأدخلته أسرته وهو في الثالثة عشرة من عمره الدير ليصبح مبشراً بالكاثوليكية. ثم جاءت الحرب العالمية الثانية وغيرت طريقه. فقد استدعي للخدمة العسكرية واشترك في معارك فرنسا، وأصيب في باريس إصابة خطيرة كادت تودي بحياته لولا أن أنقذه طالب طب فرنسي. ووقع في الأسر. فلما انتهت الحرب التحق بالجامعة ودرس فى مونستر وكولونيا الفلسفة والتاريخ والآداب الألمانية وعلوم المسرح وتاريخ الفن. وأخذ يمارس الكتابة دون أن يتقيد بعمل ثابت. وبرز في النقد المسرحي. وفي النقد الأدبي عامة، وفي كتابة الرواية والقصة والتمثيلية التلفزيونية. ـ ويلفت نظر الناقد في في أعمال باول شللوك أنه شديد الحرص على الغوص في مكامن النفس البشرية وإلقاء الضوء على بعض النواحي المظلمة الغامضة فيها، وهو لهذا لا يدع الخيال يبعد به عن الواقع، بل قد يتوسل بالخيال إلى مزيد من الفهم. ـ من أعماله نذكر: «لو استطاع الإنسان أن يكف عن الكذب» (رواية) ١٩٥١، «الوصول في الدقيقة الثانية عشرة بعد منتصف الليل» (رواية) ١٩٥٣، «البوابة التي لا تراها العين» (رواية) ١٩٥٤، «دون كيخوته في كولونيا» (رواية) ١٩٦٧، «حتى يفرق بينكم الموت» (مقالات ساخرة ١٩٧١).

وتدور قصة «إدوارد» التي يتركز بحثنا عليها حول شاب مات منتحراً واختلفت الآراء في سبب هذا الانتحار. وپاول شاللوك يتبع في هذا الموضوع طريقة الزوايا المتعددة ويترك للقارىء أن يصل إلى النتيجة التي يرتاح إليها ضميره والتي يجمع عناصره من التقريرات المختلفة الصادرة من الزوايا المختلفة. ونلاحظ على قصة پاول شاللوك أنها تلتزم طريقة الزوايا المتعددة التزاما صارماً، يظهر في الشكل العام: فهي تنقسم إلى أجزاء محددة كل جزء منها يمثل تقريراً بذاته، وليس هناك ما يربط بين هذه الأجزاء إلا الموضوع فقط. ولقد رأينا من قبل أن محمد كامل حسين لا يفصل في قصته هذا الفصل الصارم، بل هو يحكي قصة متصلة يصور المشاهد والأشخاص والمواقف وما إلى ذلك من مقومات هذا النوع الفني الموجز، ثم يستخدم طريقة الزوايا المتعددة فى إطار العمل الفني المتكامل، ولا يقتصر عليها، وإن كان يهتم بها اهتماما خاصا لا مراء فيه.

في قصة «إدوارد» أيضا جانبان كبيران: جانب الوقائع وجانب التأويل. أما الوقائع فيمكننا أن نجمعها عندما نتأنى في قراءة النص. إدوارد هو الإبن الوحيد لأسرة ميسورة الحال تتكون من أب وأم وأخت. أما الأب فرجل عصامي أنشأ المصنع وحافظ عليه بمفرده. فلم يخرج إلى الدنيا صاحب ثروة، ولم ينل هبة من أحد. ودخل إدوارد المدرسة، فكان أحيانا يتفوق، وأحيانا يتأخر، ولعب كرة القدم وعزف الموسيقى، وكتب الشعر، وتسلق الجبال، وجمع الأحجار، ورصد النجوم بمنظار فلكي، وركب الدراجة البخارية، واتخذ صديقات، وكان أبوه يشتد عليه في التربية لأنه كان يريد له أن يكون رجلا ناجحاً مثله، وأن يباريه، وكانت الشدة في التربية تنتهي إلى التهديد أحيانا. ـ عندما بلغ ادوارد العاشرة أو الحادية عشرة قال لأمه إنه يريد أن يقتل نفسه حتى يرى الرب. وعندما بلغ التاسعة عشرة سمع من مدرس الرياضيات شرحا لنظرية أينشتاين، وسأل المدرس عن مكان الرب من هذا الكون الذي يصوره أينشتاين، فضحك المدرس وأحاله على مدرس الدين. وكانت لإدوارد علاقات مع بعض البنات، وكانت في فصله اثنتان منهن ضحكتا ساخرتين عندما قيل لإدوارد إنه رسب ولن ينتقل إلى الصف الأعلى. وقد علم بعض أصدقائه عنه أنه كان يشعر بأن الأشياء لا معنى لها، ويعاني لذلك من ملل رهيب. ـ وفي اليوم الذي جادل فيه أستاذ الرياضيات في نظرية أينشتاين ومكان الرب منها، ذهب إلى الجسر، وألقى بنفسه في النهر فمات وهو فى التاسعة عشرة من عمره. هذه هي البيانات التي تعرض لنا في القصة. والسؤال الآن هو لماذا انتحر؟ ما هي الحقيقة وراء انتحاره؟ وهنا يرتسم مجال متعدد الزوايا حول الوقائع، ويقف في كل ركن شخص ينظر بمنظاره الذاتي، الشخصي، ويقدم تقريره، فما أشد اختلاف التقارير! وما أضيع الحقيقة الخالصة وسط هذه النسبية المتعاظمة والتي لا يستطيع البشر منها فكاكاً!

يتناول الأب الموضوع من وجهة نظره. إنه يشعر بالذنب وعلى الأصح يشعر بأن الآخرين ـ وبخاصة زوجته وابنته ـ يتهمونه بأنه السبب فى انتحار الابن لأنه قسا عليه. ولهذا فإن تقريره يتخذ صورة الدفاع والتبرير. والأديب يعبر عن ذلك بعبارة صريحة: «وهل أتحمل نتيجة لهذا الذنب فى موته، موت إدوارد؟». يظن الأب أن الصمت الذي تلوذ به الزوجة والبنت موجّه ضده: «إنهما تسيران في جنبات البيت وتكثران من الهمس، أمه وأخته. فإذا ما عدتُ إلى البيت سكتتا. وإذا دخلت الحجرة لم ترفعا بصرهما إليّ. وإذا جلسنا إلى المائدة احتوانا الصمت فلم ينطق أحد بكلمة إلا نادراً. انهما تلزمان الصمت حيالي، عقابا لي.» ويبحث فى شخصية إدوارد عن العيوب التي كان يسعى بتربيته القاسية إلى تقويمها: «كان عابثاً ليناً مفرطاً في اللين تُدلله هاتان اللتان تصمتان الآن.» «كان يفوق تلاميذ المدرسة عندما يرغب. إلا انه لم يكن يرغب دائماً.» «ولكنه أغفل بذلك واجباته. ودخل عامه

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.co

السابع عشر ثم الثامن عشر دون أن يتعلم التركيز. » «يحيى حياة مستهترة تنجرف مع كل تيار». ويوضح الأب هدفه النبيل: «هكذا كنت أريد أن أعدّه للحياة» ويوضح مسلكه: «لقد كان لزاماً عليّ أن أسلك معه مسلك الشدة». وتمثلت هذه الشدة في منع الهبات عن الصبيّ: كان للصبيّ أن يطلب، وكان عليه أن يعمل لينال ما يطلب. إذا أراد قارباً من المطاط مثلاً، كان عليه أن يتعلم السباحة أولا. ـ واستخدم الأب وسيلة أخرى: التوبيخ والعقاب. «وكنت في كل مرة يخبو فيه حماسه أكلمه بما يوقظ ضميره. وأهدده وأختصر من مصروف جيبه. وأمنعه من الخروج . . . وكنت . . . أجده يرى معي أنه يحيا حياة مستهترة تنجرف مع كل تيار». ثم جاء التهديد النهائي: «هذه فرصتك الأخيرة . . . فإذا لم تُنقل إلى الصف النهائي في المدرسة الثانوية فسأخرجك من المدرسة.» ويذهب الأب إلى أن إدوارد كان بطبعه متهوراً فلم يضبط نفسه إزاء هذا الإنذار النهائي وقرر أن يحطم نفسه.

على أن الأب نفسه يعبر في أكثر من موضع عن شكه حتى في تأويله هو للواقعة. فهو في البداية يؤكد عدم قدرته على الفهم «إنني لا أفهم.» وهو في النهاية يؤكد دهشته وشكه: إن الإنسان لا يلقّي بنفسه من فوق الجسر عندما يحصل على درجات رديئة.

وتبدأ الأم تقريرها فيلفت نظرنا على الفور أنها لا تتهم الأب بأنه الذي دفع الابن إلى الانتحار بقسوته عليه في التربية، وأنها على بينة من أن الأب يسلك إلى الحقيقة طرقاً لا تؤدي إلى شيء. «إن أباه ينتهج نهجاً خاطئاً ويقتني آثاراً مضللة لن تؤدي به إلى شيء.» وهي تعتقد أنها، وهي والدته، تعرفه خير المعرفة وتستطيع أن تحكم على تصرفاته الحكم الأصوب: «فمن له أن يحكم على ذلك أفضل مني، من أمه . . .». إنها تنفي عن إدوارد أنه كان متهوراً، وأنه لم يعرف إلى التركيز من سبيل، وتنفي أن الكارثة ترجع إلى هذين السببين وتعرض رأيها. «كان إدوارد في نظرها صبياً جاداً، مفرط الجد بالنسبة لعمره، ولقد كان هكذا منذ صغره. قلما رأيته يضحك، لأنه، على الرغم من أنه كان يبدو متقلباً يجرفه كل تيار، كان يعكف دائماً على العمل بجد كأنه الهوس يثير في نفسه القلق.» ـ ومن الواضح أن الأم تختار بين صفتين، فهي تنكر واحدة وتتبنى الأخرى. تنكر صفة التقلب: «على الرغم من أنه كان يبدو متقلباً يجرفه كل تيار . . .» وتتبنى صفة الجد المفرط الذي يصل بالصبي إلى ما يوشك أن يكون الهوس، والذي يتبلور في صورة البحث عن الرب. وترد الأم الأحداث إلى ما يشبه الأسطورة، إلى ذلك اليوم الذي قال لها فيه ابنها، عندما كان في العاشرة أو الحادية عشرة ـ أي قبل موته بنحو تسعة أعوام ـ إنه قد ينتحر حتى يعرف من هو الرب. وتقيم الأم على هذه الأسطورة تفسيرها لكل ما حدث بعد ذلك حتى النهاية: «لقد ظل يبحث طول حياته، وفي كل مكان، عن سند. بل إنني أذهب إلى أنه كان يبحث عن الرب، كان يفعل ذلك في قصائده، وفي ملعب كرة القدم، وفي الاندفاع بدراجته البخارية، وفي أحجاره وبين نجومه بطبيعة الحال، وفي ألوانه، وبين أسماكه وفي الموسيقى، حتى مع البنات.»

وتنتقل الأم من هذا التصوير العام لشخصية ابنها إلى الحادثة المباشرة التي أدت إلى الكارثة. لم يكن إعلان درجاته الرديئة ورسوبه في الصف السابق على الصف النهائي في المدرسة الثانوية، بل كانت مناقشة نظرية النسبية، نظرية أينشتاين في الكون كما عرضها مدرس الرياضيات على تلاميذه في ذلك اليوم هي السبب. فما سمع إدوارد الكلام عن الكون اللانهائي حتى سأل المدرس عن مكان الرب فضحك المدرس وأحاله على مدرس الدين. فقرر إدوارد أن يتولى البحث بنفسه، ونفذ مشروعه القديم. وإذا كان الأب قد وصف الابن بالليونة، فإن الأم تصفه بالقوة والتصميم

إلى درجة لا تتفق مع التواضع: «لقد كنت يا ابني . . . تريد كل شيء أو لا شيء، ولم تكن على صواب من ذلك، فليس هناك ما يناله الإنسان عنوة.»

أما الأخت فترد الكارثة إلى سبب آخر، وتنكر الأسباب التي ذهب إليها الأب وتلك التي ذهبت إليها الأم: فلا هي الدرجات الرديئة، ولا هي الليونة، ولا هي الرغبة في معرفة الرب في عالم لا نهائي. ترى الأخت أن إدوارد كان كغيره من الصبيان، وإن زاد عن الغالبية في بعض الصفات زيادة قليلة في الموهبة وزيادة كبيرة في رقة الإحساس. وترى الأخت أن المحنة بدأت عندما عرف البنات. «كان حسن الطلعة والبنية، وكان يستطيع أن ينال بدلا من البنت الواحدة عشر بنات في هذه الناحية، وعشر بنات في تلك الناحية، وكان له بالفعل هذا العدد من الصديقات.» وتذهب الأخت إلى أن إدوارد نال من الصديقات كل ما كان يمكن أن يناله شاب من صديقاته. ولكنه لم يكن راضياً بذلك. كان يطالب بالحب ولا يناله. وزاد الطين بلة أنه لم يكن يعرف ما الحب. وإنه لجهله به وشوقه إليه، كان يعمد إلى السخرية منه.

هذا هو السبب في رأي الأخت. «لقد أدى ذلك به إلى الهاوية شيئاً فشيئاً. وهو لم يكن قد نضج بعد. أعني من الناحية الفكرية. وكانت هناك في فصله بنتان ضحكتا ضحكة ساخرة مكتومة عندما قيل له إنه لن ينقل إلى الصف الأعلى لأن درجاته رديئة. وكان هذا الضحك الساخر المكتوم كارثة هائلة حلت به.»

لا الدرجات الرديئة، ولا الليونة، ولا الرغبة في معرفة الرب في عالمه النهائي تسببت في الكارثة. لقد انتحر إدوارد لأنه كان رقيق الإحساس، لا يستطيع أن يصل مع البنات إلى كل ما كان يتمناه، فلما تعرض للتوبيخ وعانى من الخجل نتيجة للضحك الساخر المكتوم الذي ضحكته بنتان في فصله، لم يحتمل الإهانة.

والتقرير الرابع يقدمه صديق للمنتحر. فهو ينفي الآراء الثلاثة السابقة كلها ولا يرى علاقة بين الانتحار والليونة أو الرغبة في معرفة الرب في عالمه اللانهائي، ولا يرى علاقة بين الكارثة وبين رقة الإحساس وما ارتبط بها من خجل لا يحتمل. الصديق ينظر إلى انتحار إدوارد من خلال خبراته هو، ويعبر عن ذلك تعبيراً واضحاً فيقول «مثلنا جميعا، مثلي أنا». ويعرض السبب:

«كان رأيه قد قر منذ وقت طويل على أنه ليس هناك شيء له معنى، ولكنه ظل يجرب إلى حين، هنا تارة، وهناك تارة أخرى، على سبيل اللعب والعبث وعلى سبيل المتعة. كان يستوي عنده أن يندفع بالدراجة البخاريه أو يعابث فتاة، فما كانت هذه أو تلك تهمّه إلا في حينها. فإذا فرغ منها تملكه ملل بشع، وأنا أعرف ذلك تماما، لأنني أعاني من الحالة نفسها.»

السبب إذن في رأي الصديق، هو الملل، ذلك المرض الذي أصاب الشباب في أوروبا والذي قد يصل بصاحبه إلى الانتحار. ويلفت النظر أن الصديق لا يأخذ على إدوارد فعلته هذه، بل يرى أنها تعبر عن الشجاعة والصلابة. «وأنا أحسده لأنه كان أشد منا صلابة، ولأنه أوتي الشجاعة لفعل شيء لن أجد أبداً الشجاعة لفعله.»

ويوضح پاول شاللوك اختلاف الناس في فهم الأشخاص والأشياء والأحداث بوسيلة أخرى تدعم وسيلة تنويع الزوايا، وأعني بها إصرار كل شخص من الأشخاص الأربعة على تسمية إدوارد باسم خاص. الأب يسمى ابنه إدوارد، أما الأم فتسميه «إدى»، وأما الأخت فتطلق عليه اسم «إد» بينما يجعل الصديق الاسم «إدّى» بتشديد الدال. إلى هذا الحد يختلف الناس في النظر إلى الأشخاص والأشياء. إنه شخص واحد ولكنه لا يحمل اسماً واحداً، إنه يقف بين الناس في وسط مجال كثير الزوايا وكل «شخص آخر» يتصوره على صورة بعينها. فأين الحقيقة المطلقة؟ ـ قد لا نستطيع الوصول إليها، ولكننا ملزمون بالإخلاص لها وعرض ما يجتمع لدينا من صورها المتباينة.

د . نـادية كـامـل

المـــديـنـــــة

هدير الأمواج يملأ اذنى . لا زال البحر كما كان . أزرق على أخضر . تتصارع امواجه والوانه ، فلمن تكون الغلبة؟ اضطربت خطواتى عندما تنسمت هواء الاسكندرية الرطب . أحسست أن قدمى ضلتا الطريق . هل هذا هو الشارع الذى طالما سرت فيه ، ذلك الذى عرفنى صبية ثم شابة؟ هل تغيرت ، أم أن مدينتى هى التى تغيرت شوارعها المزدحمة تضيق بى ، تلفظنى .

مـدينتى ذات البحر الصاخب ، احب ميـاهك المضطربة . . . ما عدت احب الماء الراكد . كرهته ، كرهت كل ما هو راكد . سبع سنوات من الرتابة والركود كل يوم يكرر الآخر . ولكن ها هى مدينتى اخيرا . انها تعرفنى كما اعرفها ، تستقبلنى كحبيب طال انتظاره . أراها تتهلل بلقائى ها أنت اخيرا يا مدينتى . خيوط شمسك تتسلل الى داخلى فتحرقنى . اشعر بكل خيط من خيوطك ينسل الى اعماقي كالسكين الحاد ، يحفر لنفسه طريقا ، ولكن الدفء فى النهاية يشع بداخلى . شمسك يا مدينتى الزرقاء تناديني فاقطع المسافات وامضى اليك تتعلق اذنى بندائك البعيد ، اليه اتجه الى وجهك المحرق ، عنه لا احيد . صوتك فى اعماقى اسمعه متوسلا رقيقا لحوحا دؤوبا مغريا أشعر بذراعيك تعتصرانى فاحترق فى وجد وتوهج .

تأخذنى قدماى الى شاطئك فتمتلىء رئتاى برائحة البحر . أعلم تماما أن فيك الخلاص وفيك الضياع أيضا . قوة جذبك شديدة ، وهل لى انا رقيقة البنيان ان اقاومك ؟ ولكنى اجد راحة فى الاستسلام ، فأسير اليك مسلوبة الارادة ، راضية بما ينبئنى به قلبى . طالما فررت الى الداخل ، الى اعماق اعماق نفسى ، ووجدت فيها السكينة والركود وجدت فى داخلى دفئا محببا . اما اليوم فما عاد الدفء يكفينى . تتوق نفسى الى الحرارة . لازلت اذكر الطفلة مبعثرة الشعر حافية القدمين تجرى على رمال الشاطىء المحرقة . لازلت اشعر بلسعة الشمس . واليوم ، اسير مهندمة المظهر ، مصففة الشعر ، خاوية القلب ، يسجن قدمى حذاء ضيق .

هذا هو المظهر الخارجى ، صقيل منمق ، اما الداخل فبعثر ، كشعر الطفلة حافية القدمين .

تصفق امواج البحر امامى وتتلون بكل درجات الأزرق والأخضر حتى تصل الى الأبيض الباهر ، ذلك اللون الخطر الماكر الذى يحمل كل الألوان ولا لون له . انه لون الزبد المتطاير ضجة وصخب ، أناس يروحون ويغدون ، بنات ملونات كالفراشات الهشة ، وفتيان يتطلعون اليهن ، ويرقبونهن . اما الاطفال فهم مثلى يبحثون عن شىء ضائع ، وان كانت سبل البحث قد اختلفت . يحفرون ويغوصون فى الرمال ثم يهدمون ، كي يعودوا الى الحفر . شمسك يا مدينتى قد وصلت الى أعمق الأعماق . فلهبك المحرق اعاد الى ذهنى صورة باهتة لشخص لم أره منذ أقمت بعيدا عنك . سنوات وأنا بعيدة عن معبودى الملحى الصاخب . سنوات طويلة خلت نفسى سعيدة فى بيت أنيق ، واولاد يلعبون دون ازعاج فوالدهم يكره الصخب ، يعشق النظام ، يهوى المواعيد الدقيقة والحياة الهادئة . . . وانا لم أملك ساعة أبدا ولا أعرف مواعيد .

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

نسيت حذائى الضاغط وقدمى المتعبتين. أسرعت اليه بكل نبض فى عروقى، باشتياق السنوات السبع. أسرعت مضيت ناسية وقارى. وعندما اقتربت منه وجدت شخصا ينظر الى بدهشة، تشوبها ـ أو خيل اليه انه تشوبها ـ ابتسامة ساخرة. عدت من حيث أتيت. عصفور ضم جناحيه على صدر جريح. أكان هو حقا؟ أكان أحدا على الاطلاق؟

احسست بضغط الحذاء على قدمى وحرارة الشمس وهى تحرق بشرتى. امواج البحر تعلو وتفور ثم تعود فتلقى بالزبد الأبيض والطحالب الخضراء على الشاطىء. جمعت نفسى المبعثرة وأخذت على الرمال أعدو وأعدو... من خلفى رأيت مدينتى تغلق أبوابها.

يوليو ١٩٧٥

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هدى خالد: إمرأتان، ١٩٧٥، من معرض الفنانة ببرلين ١٩٧٦.



صفية حسين: فى السوق، بدون سنة، من معرض الفنانة ببرلين ١٩٧٦.



يوسف الشاروني

أوديب مصرياً

من الشائع أن أوديب ولد في الأساطير والملاحم الإغريقية، ثم شب على أيدي أعظم شعراء الإغريق التراجيديين أيسخيلوس وسوفوكليس ويوروبيدس، ومنهم استوحى كثير من الأدباء - بل والعلماء - في شتى لغات العالم هذه الشخصية المثيرة ليضيفوا إليها ويحذفوا منها بما يلائم أذواقهم وذوق عصرهم، وإن احتفظوا بجوهر مأساتها الذي حفظها من الضياع وضمن لها البقاء ما بقيت النفس البشرية بأهوائها المحرمة ونزعاتها المكبوتة التي لا تكاد تعلن عن نفسها إلا في مثل هذه الأعمال الفنية الخالدة لأنها تضرب بجذورها في الطبقات الجيولوجية السحيقة للنفس البشرية.

ولعل أقدم إشارة لأسطورة أوديب ترد في النشيد الحادي عشر في ملحمة الأوديسة لهوميروس التي يرجح أنها دونت في أوائل القرن السابع قبل الميلاد. ومن المعروف أن هذه الملحمة تصف يوليسيس بعد سقوط طروادة التي اشترك في حصارها وهو في طريق عودته إلى زوجته الجميلة بنيلوب وكيف ضل في البحر أربعين عاما تعرض فيها لمجموعة من المغريات والعقبات حالت بينه وبين مواصلة رحلته. وقد قام هذا الهائم على وجهه بزيارة هاديس (العالم الآخر) حيث التقى هناك بروح أمه، فحدثها عن أم أوديب التعسة قائلا: ثم قابلت أم أوديب إبيكاستى الجميلة، إنها في جهلها ارتكبت إثم الزواج بابنها. فقد قتل أوديب أباه أولا، ثم اتخذ أمه زوجة له، لكن سرعان ما أظهرت الآلهة الحقيقة، أما أوديب فقد أعدوا له عقابا قاسيا، تركوه يعاني عذاب الندم وهو ملك على الكدميين في ثيبا التي أحبها، أما أبيكاستى فقد أذهلها الجزع من فعلتها، فشنقت نفسها بحبل علقته في عارضة في أعلى السقف، وهكذا هبطت إلى قاعات «هاديس» حارس البوابات الجبارة، تاركة أوديب يعاني آلام اللعنات التى تستطيع أم أن تستنزلها عليه»

غير أن إيمانويل فليكوفسكي يتساءل في كتابه «أوديب واخناتون» عما إذا كان لأصل الأسطورة جذور تمتد في وقائع التاريخ أم لا (ايمانويل فليكوفسكي، أوديب واخناتون، ترجمة فاروق فريد، دار الكاتب المصري، د. ت، ص ١٣).

وقد انتهى فليكوفسكي إلى أن قصة أوديب مع أم الهول في طيبة اليونانية ليست إلا قصة الفرعون المصري اخناتون وأن طيبة ليست إلا طيبة مصر وأم الهول ليست إلا أبا الهول مصر. فأوديب إذن مصري المولد وإن كان قد أصبح إغريقي النشأة.

ويعلن فليكوفسكي في بداية دراسته أن كثيرا من الأساطير ما هي إلا ابتكارات تنطبق على نماذج أولية، ويشتمل هذا النموذج الأولي على ظروف تنطبق على ظروف مولد أوديب. فتكون ظروف الحمل فيه غير عادية وعند مولده تبدأ شتى المحاولات للقضاء عليه، وعادة ما يبذلها أبوه أو جده لأمه أو الحاكم الأعلى للمملكة.، ولكن تنجح خطة تهريبه ويقوم بتربيته أبوان آخران في بلدة بعيدة ولا نسمع شيئا عن طفولته، ولكن ما أن يبلغ الرجولة حتى يعود أو يذهب إلى ما ستكون مملكته مستقبلا، وبعد أن يحرز انتصارا على ملك أو عملاق أو

الاثنين معا يتزوج أميرة عادة مـا تكون ابنة من سلفوه على العرش، ثم يصبح ملكا يستمر حكمه لفترة طويلة بلا كوارث ويشرع القوانين، ولكن بعد هذا يفقد صلته الطيبة بالآلهة أو برعاياه أو بالاثنين معـا، فيستبعـد عن العرش ويبعد عن المدينة، ثم يموت بعد ذلك موتا غامضا، وعادة فوق قمة التل. أما أبناؤه إن وجدوا فلا يخلفونه على العرش ولا يدفن جسده، ومع هذا تقام له مقبرة مقدسة أو أكثر (المرجع السابق ص ١٩ - ٢٠).

ثم يجعل فليكوفسكي أبا الهول أول الخيط، فيعلن أن هذا المخلوق الذي يحرس طيبة في إقليم بيوتيا ليس من المخلوقات المألوفة لليونان، فأرض هذا المخلوق الأصلية مصر، وأبو الهول له وجه انسان وجسد حيوان. ولئن أطلق على أبي الهول الجيزه أثناء حكم الأسرة الثامنة عشرة حورس حامى المدفن، فقد كانت حاتحور هي التشخيص الأنثوي لحورس واسمهـا معناه «بنت حورس»، ويرى عالم المصريات إدوارد نافي أن أم الهول ما هي إلاصورة الآلهة حاتحور وهي متأهبة للقتل. بينما يعتقد آخرون أن أبا الهول الأنثوي قد ظهر بصورة مفاجئة في أثناء حكم امنحوتب الثالث وزوجته الملكة تي بالتقريب وهما من الأسرة الثامنة عشرة.

ويصف الأستاذ ا. دسين تحول شكل أبي الهول في أيام امنحوتب الثـالـث وزوجتـه تي. ففي الأزمنة السـالفـة كان العاهل الحاكم يصور في هيئة أبي الهول بين الحين والحين. غير أنه لم يكن امنحوتب الثالث هو الذي يصور في هيئة أبي الهول بل عادة ما كانت زوجته «تي». لقد نحتت الملكة حتشبسوت تماثيل لنفسها وهي في هيئة أبي الهول له لحية تتدلى من ذقنه تمشيا مع العادة القديمة في تصوير أبي الهول، وله وجه رجل، ولكن أبا الهول الملكة «تي» قد نحت له وجه امرأة، بل والأغرب من ذلك ثديـا المرأة لجسم الأسد في أبي الهول ولهـا أجنحة وهي تمزق ضحيتها أو تخنقهـا.

ويستنتج من ذلك فليكوفسكي أن أم الهول طيبة التى في إقليم بوتيا، وهي الفتاة القاسية ذات الأجنحة لم تكن فحسب ضيفا وفد من أرض النيل، بل كانت بمعنى أدق صورة ظهرت في طيبة المصرية لأول مرة أثناء حكم الملكة «تي» (المرجع السابق ص ٣٦ - ٣٧).

ثم يستطرد قائلا إن شعب الإغريق لم يكن هو الشعب الذي نشأت بينه أسطورة أوديب، بل مثلما حدث لأوديب الذي يبلغ مرحلة الرجولة في بلد غريب في قصر يوليوس ظانا نفسه ابنا لهذا الملك وهو في الحقيقة لم يكن كذلك، فقد حدث بالضبط لأسطورة أوديب ذاتها فقد اتخذت شكلا أدبيا في أرض الإغريق واعتبر بطلها بطلا اغريقيا، ولكن يبدو أنه لا الأسطورة ولا البطل كانا إغريقيين في الأصل. (المرجع السابق ص ٤٥).

ومثلما عاش أوديب بعيدا عن أبويه فإن اخناتون أمضى طفولته وصباه بعيدا عن مصر، فلم يحدث أن ذكر اسمه قط في نقوش أمنحوتب الثالث الكثيرة على عكس ما كنا نتوقعه باعتباره الأمير الوريث للعرش، ولم يحدث أن رسم هو وأبوه معا في الرسوم المنحوتة. كذلك فإنه بعد موت أمنحوتب الثالث تقلدت أرملته الملكة «تي» مركزهـا كرئيسة للدولة لبضعة شهور أو اسابيع ثم ظهر ابنها فجأة على مسرح الأحداث وتسلم مقاليد الحكم حتى ساد الاعتقاد بأنه اغتصب العرش. وتؤكد لنا الخطابات التى تلقاها اخناتون عقب توليه عرش أبيه من الأمراء الموالين أنهم يشيرون إلى علاقات صداقة لا يعرفهاحق المعرفة إلا أمه الملكة «تي» (المرجع السابق ص ٥٤) ويستنتج فليكوفسكي أن لقب أخنـاتون الدائم «ذلك الذي تخلف ليعيش طويلا» دليل على أنه كان مهددا بالموت وهو في المهد، ولا بـد أن ذلك كـان نتيجـة لنبوءة قد توضح لنـا عداءه فيما بعد لكهنة آمون ولآمون نفسه، كـما نفهم الدافع الرئيسى لمـا قام به من إصلاح ديني في المستقبل. وكانت إزالة اخناتون لاسم الإله آمون أينما وجده بما في ذلك من ظهوره مقترنا باسم أبيه امنحوتب. ويتضح من ذلك أنه كان ناقـا على الإله ومنتقما منه، إذ كانت نبوءته سببا في إبعاده عن القصر الملكي، كـما كان ناقما على أبيه ومنتقما

منه، إذ نفذ أمر النبوءة وأبعده عن القصر. والمعروف أنه عند إزالة اسم شخص متوفى يكون مصير روحه «كا» الزوال أيضا وهي في العالم الآخر. ومن ثم كان ما فعله أخناتون يعادل جريمة القتل في عرف المصريين القدماء، بل ويعادل ما هو أشنع وأقسى، فالرجل القتيل قد يسترد حياته وهو في «حدائق النعيم» أما أن يقتل وهو بهذه الحدائق نتيجة لإجراء حدث على الأرض فلن يصبح له وجود على الإطلاق (المرجع السابق ص ٦٦) وعندما ماتت «تي» لم يدفنها أخناتون بجوار زوجها، إذ امتدت منافسته لأبيه حول امتلاكه أمه إلى ما بعد الممات (المرجع السابق ص ٦٤).

ثم ينتقل فليكوفسكي إلى دليل ثالث يؤكد به علاقة الأسطورة الأغريقية بالتاريخ الفرعوني فيقول إن أوديب في الأسطورة اليونانية معناه «ذو القدم المتورمة» وتصور الرسوم على جدران المدافن في مدينة أخت آمون (تل العمارنة) وهي المدينة التى اتخذها أخناتون عاصمة لملكه، وعلى الشواهد المقامة عند حدود المدينة ـ تصور الملك بطريقة لم يسبق لها مثيل ـ فرأسه مستطيل ورقبته نحيفة وبطنه قد تدلى إلى أسفل، ولكن أكثر التشوهات وضوحا هو الشكل الذي اتخذته فخذاه، فهما متورمتان ومنتفختان. ومن المعروف أن لغات كثيرة تفتقر إلى التفرقة بين القدم والساق، فكلمة Pous في اليونانية القديمة تعنى كلتيهما.

ثم يقارن بين شخصية «آي» أخي الملكة «تي» وشخصية كريون أخي جوكاستا وهو من تمتع بنفوذ قوي في الفترة بعد موت لايوس ووصول أوديب، وهو الذي وهب أخته الملكة لأوديب، ثم كان هو من أجبر أوديب على التخلي عن العرش، وهو من حكم البلاد في أثناء تربع الشاب إيتوكليس على العرش كما كان هو من أصبح ملكا بعد الموت السابق لأوانه للملك، ويقول فليكوفسكي إن «أي» قام بنفس الدور أيام اخناتون بالإضافة إلى أنه كان والد زوجته نفرتيتي.

ويحاول فليكوفسكي أن يعثر على عراف مصري في مقابل تيريسياس الذي تنبأ بمستقبل أوديب، فيجده في شخص إمنحوتب بن جاير، وإن كانت الفاظ الشك والاحتمال والترجيح تستخدم هنا وفيما بعد بصورة أكثر لما كانت تستخدم من قبل مما يجعلنا نحس أننا لم نعد نقف على أرض صلبة من الحقائق.

وكما تنازع الملك بولينكيس وإتيوكليس إبنا أوديب بعد اعتزاله العرش، كذلك تنازع سمنقرع وتوت عنخ آمون الملك بعد أن اعتزل أخناتون العرش، وكان مصير سمنقرع أشبه بمصير الأخ المغلوب بولينكيس.

ثم يستنتج من قراءة كثير من الآثار العلاقة المحرمة بين أخناتون وأمه «تي» ويفسر ذلك بتأثرها بأخلاقيات الميتانيين الذين كانوا يبيحون مثل هذه العلاقات والذين يرجع نسب «تي» إليهم. وأن مصير «تي» كان ـ مثل مصير جوكاستا ـ وهو الانتحار. ونورد هنا فقرة من أسلوب الاحتمال والشك المستخدم في الكتاب والذي يفضى ـ بدون تبرير ـ إلى نتائج مؤكدة، يقول فليكوفسكى عن مصير «تي»:

والمصريون القدماء الذين كانت فكرة حياة ما بعد الممات بالنسبة لهم ذات أهمية كبيرة، **لا بد** أنهم بالذات قد حرموا تكريم المنتحر في جنازته، ومن ثم **ربما** أدى ذلك إلى عدم إغداق تكريم مناسب يليق بملكة مثل «تي»، هذا **إن** كانت نهايتها مماثلة لنهاية جوكاستا الأسطورية، إن الأم التى شنقت نفسها قد حرمت روحها نعمة حياة ما بعد الممات برغم أنها ملكة وحاملة التاج ذي الريشتين، ويجب عدم بناء مدفن يكتظ بالثروات ... **ويحتمل** أن هذا هو سر نهاية الملكة «تي»، فهي لم تمنح مدفنا ملكيا ولا حتى مدفنا آخر شبيها بما نقبنا عنه من مقابر نبلاء طيبة أو تل العمارنة، بل وأخفيت جثتها بعيدا عن الانظار. **فإن** كانت قد انتزعت حياتها بيدها فهي بذلك قد ارتكبت خطيئة لا تغتفر في اعتبار المصريين قومها (المرجع السابق ص ١٧٩ ـ ١٨٠).

وبدلا من أن يكون التاريخ أصلا للأسطورة فإن فليكوفسكي

يقلب الوضع فيجعل الأسطورة أصلا للتاريخ بحيث يقول النص: وهكذا تشرح الأسطورة التي تحكي قصة جوكاستا وقائع دفن «تي» الغريبة (ص ١٨٠).

حتى التفاصيل الصغيرة فإن فليكوفسكي يحاول أن يعثر على تشابه بين التاريخ والأسطورة، مثال ذلك أنه قد عثر في مقبرة توت عنخ آمون على صندوق صغير به خصلة من شعر كستنائي، وهناك ملحوظة عرفت هذه الخصلة على أنها خصلة الملكة «تي». وبوريبيدس يجعل جوكاستا تقص شعرها «إني أقص خصلات شعري الفضية وأتركها تسقط مع الدمع الغزير لأظهر حزني ومرارتي» (المرجع السابق ص ١٨٢). والدوران اللذان قامت بهما أنتيجوني في الأسطورة الأغريقية وهي مصاحبة أبيها المنفى الأعمى ومواراة جثة أخيها القتيل التي حرم أخوها الثاني دفنه قد وزعهما فليكوفسكي على اثنتين من بنات اخناتون.

ومن الممكن إدراك الأصل المصري الذي نبعث منه مجموعة أساطير طيبة اليونانية من حقيقة واحدة، وهي أن مشكلة دفن الجثة تحتل المكانة الأولى في فكرة المسرحية، إذ أن موضوع مسرحية أوديب في كولونا وكذلك مسرحية «أنتيجوني» و«سبعة ضد طيبة» هو المشكلة التي تثار حول دفن الجثث، كما كان أهم ما يشغل بال أوديب وهو ملك هو أن يدفن في أرض طيبة بعد مماته، بيد أنه لا يعود إلى طيبة بعد نفيه.

وفي رواية سوفوكليس عن الأسطورة يصر أوديب على أن تتوارى مقبرته عن الأعين، ويظل مكانها سرا لا يعرفه إنسان سوى ملك أرض أتيكا، ولم يكن مثل هذا التصرف غريبا على أرض مصر حيث كان الملوك يعملون على إخفاء مقابرهم.

إن هذا الإنشغال الدائم بالدفن والاهتمام البالغ بالمثوى الأخير لهو ظاهرة مصرية الطابع لا يونانية.

كما أن كهف أنتيجوني (المقبرة) الذي حفر في الصخرة ليس يونانيا أيضا، إذ كان اليونان يحرقون جثث موتاهم أو يدفنونها في الأرض، ولكن يندر تماما أن ينحتوا مقابرهم في الصخر، ومع هذا فالمصريون سواء في طيبة أو تل العمارنة كانوا ينحتون قبورهم في الصخر. ومن ثم فإن مقبرة في كهف صخري تعد أمرا غريبا على أرض اليونان. (المرجع السابق ١٩٨ ـ ١٩٩).

هذا ملخص سريع لذلك البحث المقارن وإن كان من المتعذر معرفة هذه الحقائق على وجه يقيني، وكلها اجتهادات تقوم على أساس أن معظم الأساطير استمد أصله من التاريخ، وقد أشرنا إلى كثرة استخدام ألفاظ الترجيح وإن كان يخلص منها إلى نتائج يوحي للقارىء أنها مؤكدة.

ولئن كانت هذه النظرية موضع احتمال وشك، فإنه ما من شك في أن مصر قد استردت أوديب في العصر الحديث، حين بدأ الأدب العربي نهضته واستفاد من خبرات آداب اخرى في مقدمتها الأدب الأوربى وما تضمن من أشكال أدبية لم يكن للأدب العربى يمارسها إلا بشكل بدائي جدا وفي مقدمتها فن المسرح. والأدب العربى الحديث لم يستفد من تجربة الأدب الأروبى شكلا فحسب، بل شكلا ومضمونا، فقد حاول كتاب المسرح المصرى الحديث أن يعالجوا بدورهم بعض الموضوعات التى عالجها كتاب المسرح الأوربى، لكن من وجهة نظرهم، فكما أن اخناتون ـ على النحو الذي استخلصه لنا فليكوفسكى من قراءته الآثار الفرعونية، لم تنقل بنصها إلى الأساطير الاغريقية، بل امتزجت بالروح الاغريقية وفي مقدمتها فكرة القدر التى تسيطر على الاسطورة وتهبها الطابع الإغريقي، فإن قصة أوديب جذورها قد عادت إلى الظهور في مصر وفى القرن العشرين ـ بعد حوالى اكثر من ثلاثة آلاف عام ـ لتصطبغ بالطابع العربي الإسلامي. ذلك ان أوديب منذ نما في المسرح الإغريقي لم يتوقف عن رحلته وتجواله في الزمن متنقلا من أديب إلى أديب، مطورا شخصيته بما يتفق وذوق العصر والمجتمع الذي يطل منه.

ولعل أهم ثلاثة عالجوا أوديب في المسرح المصري الحديث

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

هم توفيق الحكيم (١٩٠٢ - ٠٠٠٠) وعلى احمد باكثير (١٩١٠ - ١٩٦٩) وعلى سالم (١٩٣٦ - ٠٠٠٠) وقد نشر توفيق الحكيم مسرحيته « الملك أوديب » عام ١٩٤٩ بينما نشر على أحمد باكثير مسرحيته . . . « مأساة أوديب » بعد ذلك بقليل، أما مسرحية على سالم فمثلت ونشرت بعد ذلك بأكثر من عشرين عاما (عام ١٩٧٠) فهو من جيل تال لكل من جيل توفيق الحكيم وباكثير.

أما **توفيق الحكيم** فكان قد قام من قبل بمحاولات لعرض التراجيديا الإغريقية مدثرة فى غلالة من العقلية العربية بهدف احداث اتزان بين العقليتين والأدبين وذلك عندما نشر مسرحية أهل الكهف عام ١٩٣٦. والتراجيديا بمعناها الإغريقي هي الصراع بين الإنسان وقوى خفية فوق الإنسان، ويرى توفيق الحكيم أن التراجيديا بهذا المعنى تنبع عن شعور دينى، لأن أساسها هو إحساس الإنسان أنه ليس وحده فى الكون. (توفيق الحكيم، الملك أوديب، مكتبة الآداب، القاهرة، ص ٣٣). أما في القرن السابع عشر، فإن التراجيديا أصبحت صراعا الإنسان ونفسه، وهكذا بدأ الشعور الديني في الانطفاء.

ويعلن توفيق الحكيم أنه اختار أوديب لأنه تأملها فأبصر فيها شيئا لم يخطر على بال سوفوكليس، أبصر فيها صراعا ليس فقط بين الانسان والقدر كما رأى الاغريق ومن جاء بعدهم بل أبصر فيها صراعا بين الواقع والحقيقة، الواقع الرغد الذي كان يعيش فيه أوديب بعد أن أصبح ملك طيبة وزوجا لملكتها جوكاستا، والحقيقة التى وقفت حائلا أمام هذا الواقع حتى هدمته، وهي أنه كان قد قتل والده دون أن يدرى منذ سبعة عشر عاما. وأن جوكاستا التي هي في الواقع زوجته هي في الحقيقة « أمه » فالواقع ابن الحاضر والحقيقة بنت الماضى، وقد انتصرت الحقيقة على الواقع فانتحرت جوكاستا وفقأ أوديب عينيه.

ولقد تعلم توفيق الحكيم دروسا ممن سبقوه إلى معالجة أوديب من أبرزهم أندريه جيد الذي جعل من إيمانه بالانسان مادة خشوع في النفس فحل ذلك الخشوع للقوى الخفية العليا وهو بذلك يلخص لنا عقيدة الأوربي اليوم في إيمانه بألا شيء في الكون غير الإنسان. أما توفيق الحكيم فقد أبرز ما في قصة اوديب من تحد للإله أو القوى الخفية وهو ما في قصة أوديب - كما أبرز عواقب هذا التطاول.

ويقول الحكيم إن شعوره بأن « الشرقي » يعيش دائما في عالمين هو الحصن الأخير الذي بقي لنا لنعتصم فيه ضد التفكير الغربى الذي يعيش في عالم واحد هو عالم الإنسان وحده.

ثم يعلن توفيق الحكيم انه اضطر أن يخرج على قاعدة الوحدة في الزمان والمكان التى تخضع لها التراجيديا الإغريقية لأنه رأى أن جو الأسرة في حياة أوديب أمر لا ينبغي إغفاله، وجوا لأسرة عند أوديب لا يمكن أن يكون خارج البيت، بينما حوادث التراجيديا الإغريقية دائما في ميدان عام أو في الهواء الطلق.

كما يعلن أنه اضطر أيضا أن يجرد القصة من بعض المعتقدات الخرافية التي تأباها العقلية العربية الإسلامية، فجعل تريزياس هو مدبر الأحداث في بدايتها وليس وحيا إلهيا كما تقول مأساة سوفوكليس. فهو الذي لفق قصة ابي الهول عندما قتل لايوس وعمد إلى الفتى الساذج صارع الوحوش فأجلسه على عرش طيبة، فكان كل ذنب أوديب أنه قبل الدور الذي أراده العراف على لعبه. وهكذا فإن أوديب الذي هرب من كورنت لأنه لم يطق الحياة في أكذوبة، إذا به يعيش في طيبة في أكذوبة اضخم، وهكذا اصبح إنسانا مثل سائر الناس ولن يصبح عظيما إلا بمسلكه ونوع موقفه أمام الكارثه. وبذلك لئن جرد توفيق الحكيم أوديب من عظمته الأسطورية - وهي هزيمته لأبي الهول - فقد أضفى عليه عظمة أخرى صادرة عن فضيلته البشرية متأثرا في ذلك بروح الدين الإسلامي الذي يفاخر بأن نبيه العظيم بشر.

وفي الوقت نفسه فإن توفيق الحكيم جعل ترزياس هو المجرم الحقيقي لأنه حاول أن يتطاول على الإله فيكون هو، وليس الإله، منبع الأحداث ومصدر الانقلابات. ولا يلبث أن تتضح عواقب هذا التطاول وعقابه، فقد باءت قصة تريزياس بالفشل، لأن الرجل الذي جلس على عرش طيبة لم يكن إلا الطفل الذي أراد اقصاءه منذ عشرين عـامـا.

وهكذا لئن جرد توفيق الحكيم المأساة من خرافتها، فقد احتفظ فيها بذلك الصراع بين الانسان والقوى العليا. كما احتفظ بفكرة الانعكاس التى هي حركة هذه المسرحية، أي أن يتحقق في النهاية ما حاول البطل ألا يقع فيه في البداية. وإن كان قد نقل ثقل الصراع مع القوى العليا وفكرة الانعكاس من أوديب الملك إلى تبريزياس العراف. وأخيرا يوضح توفيق الحكيم أن الطعن الذي أنزله أوديب بعينيه لم يكن إمعانا في الكبرياء كما ذهب جيد، ولا رغبته في أن يبلغ أوج الشقاء كما بلغ أوج المجد كما ذهب كوكتو، فهذه كلها - في رأيه - من قبيل التفسيرات الأدبية والذهنية. لكنه - تمشيا مع بشرية اوديب - يرى أنه كان شديد التعلق بأسرته، عميق الحب لجوكاستا، وكانت فجيعته فيها وهو يراها على هذه الميتة البشعة أشد مما يحتمل، وفي لحظة جنونه اقتلع عينيه، فهو قد فعل بنفسه ما فعل من اجلها وحدها.

أما علي أحمد باكثير فكان أكثر إمعانا في تجريد المسرحية مما يعتبره خرافة، إذ جعل الكاهن الأكبر لوكياس يختلق نبوءاته ثم يعمل على تحقيقها بتدبيره ومكره إلى أن تتحقق من بدايتها إلى نهايتها. ودافعه إلى هذا أحط من دافع تيريزياس عند توفيق الحكيم. فقد علل باكثير تصرفات الكاهن الأكبر في بدايتها إلى أن بوليب ملك كورنث كان ينافس لايوس على زعامة هيلاس، ويخشي أن يكون لخصمه ولد يرث عرشه وليس له هو وريث، فرشا الكاهن الأكبر بعشرين ألف ألف أوبول ليفترى وحيا باطلا حتى يحمل لايوس على التخلص من ولده حتى لا يبقى له وريث. أما الإله الحكيم فحاشى أن يوحي بمثل هذا الاثم (علي أحمد باكثير، مأساة أوديب، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة، ص ٢٣).

وتستمر أحداث قصة أوديب كما نعرفها ولكن ليست تحقيقا لنبوءة وحي إلهي بل نتيجة لمؤامرة لوكياس كبير الكهنة.

ومعنى هذا أن باكثير يحول الصراع من صراع بين الإنسان وقوى أعلى منه، إلى صراع بين الإنسان والإنسان فيفقدها الصراع بالمعنى الديني. ولهذا فإنه عندما يتساءل أوديب ساخرا لماذا لم يعلن الوحي أن هناك رجسا في المدينة من قبل وقد مضى على هذا الزواج الآثم سبعة عشر عاما، أفكان راضيا عن عمله ثم غضب اليوم؟ إذن فماذا أثار اليوم غضبه؟ المرجع السابق ص ٩٣) ندرك أن باكثير يريد أن يقول إنه لو كان هناك وحي إلهي حقيقي لأعلن سخطه من أول يوم تم فيه الزواج الآثم. أما أن يقع بعد سبعة عشر عاما وبعد أن أنجب أوديب من أمه إبنين وبنتين فتفسيره أن الامر كله من تدبير إنسان يفتري على الإله.

وفي موقع آخر يقدم باكثير تفسيرا إنسانيا آخر وذلك على لسان أوديب حين يعلن للشعب أن الرجس كان موجودا من قبل، فليس إذن هو سبب ما هم فيه من عذاب، إنما السبب أن اموال الأمة تتكدس في أيدي الكهنة يحتجزونها من دون الشعب الذي يموت جوعا. ولن تزول المجاعة - وهي ليست طاعونا عند باكثير - إلا بمصادرة أموال المعبد وتوزيعها بالعدل، ومن الطبيعي أن تختلف إذن نهاية أوديب باكثير عن نهاية أوديب سوفوكليس، فهو لا يفقأ عينيه إنما يغادر مدينة طيبة وهو أقرب إلى الجنون.

وتتردد في مسرحية باكثير من التعبيرات الإسلامية أكثر مما تتردد في مسرحية توفيق الحكيم، حتى ليخيل إلينا أن تيريزياس ليس عرافا إغريقيا بل فقيها اسلاميا. كما يرفض باكثير بوضوح فكرة الإنسان المسير ويعلن أكثر من مرة على لسان فقيهه تيريزياس أن الإله بحكمته خلق الخير

والشر، ومنحنا عقلا نميز به بينهما، ومعنى هذا أن الإنسان هو الذي يصنع قدره وليس العكس.

وهكذا غير باكثير من المفاهيم الأساسية التي تقوم عليها مسرحية سوفوكليس بعد أن أقصى دور القوى العليا عنها.

ومما يجدر التنويه به أن لعلي باكثير مسرحية أخرى بعنوان اخناتون ونفرتيتي ولكنه فعل ما فعله سيجموند فرويد الذي تحدث عن كل من أوديب واخناتون ولكن لم يدر بخلد أحدهما أن لأيهما أية علاقة بالآخر على نحو ما فعل إيمانويل فليكوفسكي.

أما أحدث المعالجات لمأساة أوديب في اللغة العربية فهي معالجة **علي سالم** التي قدمت على مسرح الحكيم بالقاهرة عام ١٩٧٠ ثم نشرتها دار الهلال بعد ذلك. وفي حدود علمي فإنها المعالجة الوحيدة في العالم التي يعلن مؤلفها على غلافها أنها كوميدية وليست مأساة. ولعل هذا هو السر في أنها باللغة العامية المصرية وليست بالفصحى، لا لأنها كوميديا فقط - واللهجة العامية أنجح في الإضحاك لأنها أكثر مباشرة وتلغي المسافة بين الممثل والمتفرج - بل لأن مؤلفها حاول أن يلغي البعدين الزماني والمكاني أيضا. وكانت اللغة العامية إحدى وسائله في هذا الإلغاء.

وفي مقدمة علي سالم لمسرحية أوديب أو «انت اللي قتلت الوحش» يشير إلى بحث إيمانويل فليكوفسكي الذي عرضنا إليه في أول هذه الدراسة وردد القول بأن سوفوكليس وإن لم يغادر أرض اليونان فقد كان صديقا للمؤرخ اليوناني هيرودوت الذي زار مصر كثيرا وكان يسمح له بمشاهدة طقوس معينة محرم على الشعب أن يراها. ويقول إنه ربما كانت مسرحية أوديب سوفوكليس ليست سوى إعداد إغريقي لمسرحية مصرية تقدم نفس الأحداث ويتولى إخراجها كهنة آمون في معابدهم، ولعلهم كانوا يعرضونها على كبار الشخصيات من زوار مصر كنوع من الإعلام الموجه لتشويه صورة الملك أخناتون بعد أن انتصروا عليه وعلى مبادئه وأعادوا عبادة آمون مرة أخرى.

ويمضي علي سالم في تدعيم رأيه فيشير إلى مسرحية جان كوكتو «الآلهة الجهنمية» فيرى أن الجو الفرعوني فرض نفسه عليه بحيث لم يستطع التخلص منه فصور أبا الهول على أنه فتاة جميلة يرقد على حجرها أنوبيس إله الموتى في مصر. وأندريه جيد في مسرحيته أوديب يجعل بولينيس ابن أوديب يغازل أخته أنتيجون ويعرض عليها الحب، وعشق الأخت والزواج منها عادة ملكية فرعونية قديمة. ولهذا كله عاد علي سالم بأحداث مسرحيته أوديب إلى طيبة مصر القديمة وليس طيبة اليونان، كما أعطى نفسه الحق في أن يجردها من كل المفاهيم اليونانية القديمة والتي تتضمن أساسا الإنسان وعلاقته بالأقدار والآلهة. هذا هو الاستبعاد الأول، الاستبعاد المكاني.

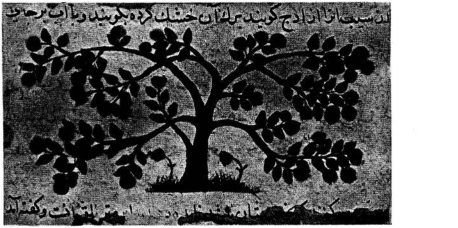
أما الاستبعاد الزماني فيتمثل أولا في تصويره استخدام أهل طيبة الاختراعات الحديثة كالإذاعة والتليفزيون والتليفون. ويتمثل الاستبعاد الزماني الثاني في شكل المسرحية وطريقة إخراجها، فقد استخدم المؤلف في الفصل الثاني التقدم التكنيكي الذي حققته التجارب المسرحية المعاصرة في بث حركة سريعة نابضة في أرجاء المسرحية يتطلبها دائما المسرح الفكري لدفع الإملال. كما تم إلغاء المسافة الزمانية ثالثا - وبطريقة أكثر وضوحا - في الفكرة التي تقوم عليها المسرحية. فالمأساة لم تعد مأساة أوديب، بل مأساة طيبة وشعبها، فهي تستأجر من يحل لها اللغز وتكافئه على هذا بأن تجعله ملكا عليها، ولكن إذا حدث وتصدى فرد لعمل بطولي مثل إنقاذ أمة، وأفلح في هذا، فإننا لا نلبث أن نتبين حقيقة ما فعل. إن الإنقاذ وهم زائف، هو في الحقيقة تأجيل موقت للهزيمة. لهذا فإن تريزياس يسخر من أسطورة أوديب القديمة قائلا: هل قرأتم أن ملكا تربع على العرش لمجرد أنه حل أحجية، افرضوا أن أوديب غير موجود وسطكم، فماذا كنتم تفعلون. أنقذ أوديب طيبة من الوحش، أو هكذا قيل على لسان خبراء الدعاية في المدينة وصدق الناس النبأ وانصرفوا إلى أعمالهم اليومية وانقطع أوديب لاختراعاته ومكتشفاته ليبني أمته على أساس المنجزات المادية وحدها، بينما

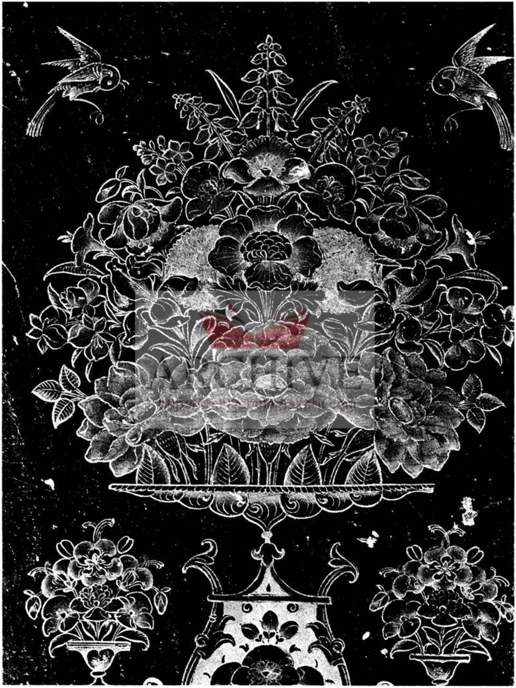
ترك حاشيته تخرب نفسيات الشعب ، بدعوى العمل على أن يلتف الشعب حول مليكهم . وهنا كمنت المأساة ، فلا فائدة من الاختراعات والاكتشافات ما لم يصحبها بناء الإنسان ، والكارثة أن ما يحدث هو هدم الإنسان . لذلك يعود الوحش من جديد إلى الظهور . وحين يطالب الناس أوديب بملاقاته من جديد يجيبهم بأنه سيلبي طلبهم ويحل اللغز ويقتل الوحش ، ولكن حين يموت ماذا هم فاعلون . لذلك يذهب شعب طيبة لملاقاة الوحش فيلقى الهزيمة . وحين يتساءل أوديب عن سبب الهزيمة مع أنه طور طيبة آلاف السنين واخترع للناس كل ما يصنعه الإنسان في المستقبل ، يرد عليه تيريزياس قائلا : واخترعت أيضا يا مولاي أسوأ اختراع في التاريخ . « الخوف » الاختراع الوحيد الذي يفسد كل الاختراعات الاخرى . ويعلن أن اللغز الحقيقي هو أن يحرر الإنسان من الخوف والتملق والشك من أجل كل الطاقات الإبداعية بداخله ، ومن يحل هذا اللغز هو الذي يستحق ببساطة لقب الحاكم .

وهكذا غير علي سالم معالم الأسطورة تماما ، فأحالها إلى كوميديا وإن كانت روح المأساة تتغلغل في أحداثها وأصبحت وقائع المأساة القديمة مجرد أصداء باهتة تنبعث من ماض قديم ، مجرد أداة يطوعها المؤلف المسرحي المعاصر ليعكس قلقه وقلق عصره ومجتمعه ويقدم خلالها رؤيته وكلمته .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شجرة الحياة ، عن شكل الكون ، «للقزويني» ، فارسي ، القرن الرابع عشر ، جاليري فرير ، واشنطون .





غلاف لألبوم للشاه جهان (١٦٢٨-١٦٥٨)، الهند، مطلع القرن التاسع عشر.



تركي بصحبة زوجته، ألمانيا أو هولندا (؟)، الثلث الأخير من القرن الخامس عشر. متحف أشموليان بأكسفورد (يلفت النظر في هذه اللوحة تصوير الزوجة بدون حجاب).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

Ich habe viele fremde Länder durchstreift
und den Weg nicht gefunden, der mich in die Welt führte.
Rosen sah ich zu Tausenden in den Gärten,
keine glich meiner Geliebten.
Müde machte mich die bittere Sprache der Menschen
in den langen Jahren voll Trauer.
Auf die Hilfe der Ströme hoffend, die dahineilen,
habe ich nur das Rinnsal in mir selber treffen können.
Ich habe mich in allen Flammen verzehrt.
An einen Dolch bin ich genagelt.
Durchbohrten Herzens fiel ich nieder.
keine Hand war da, die mich aufhob.
Die Welt bleibt taub auf meinen Ruf.
Nichts erwarte ich ohnehin vom Schicksal.
Du allein, meine Nachbarseele, kennst meinen Zustand.
Ich aber fand keine Worte, dir meine Pein zu künden.
Ich bin die Nachtigall, die vor Elend seufzt.
Ich habe gut schreien. Meine Rose hört mich nicht.
Des Todes sicher, sagt Karadja-Oghlan,
fand ich keinen andern Ausweg als das Grab.

Karadja-Oghlan
(Türkei, 17. Jahrhundert)

د . ص . مصلح

الشكل في شعر أبي القاسم الشابي

مركز دراسات الشرق الاوسط
جامعة يوتا
سالت ليك ستي يوتا ـ أمريكا

حزيران ١٩٧٦

لا نغالي اذا قلنا ان الشابي[١] كان ولا يزال من اعظم شعراء تونس المحدثين عبقرية وشاعرية، فشعره يتسم بطابع فلسفي وَرومانطيقي قلما نعثر على مثيل له في دواوين معاصريه من تونسيين خاصة ومغربيين عامة. والى جانب الصدق والحساسية المرهفة وسعة الخيال يتميز شعره الناضج بالتحرر من الطابع التقليدي في الأسلوب، كما يتميز ببعض التحرر من الطابع التقليدي في الشكل. فشعر الشابي واضح التركيب واسلوبه تصويري ينزع في معظم القصائد الى الحكاية والسرد القصصي بما فيه من حوار ومراجعة. اما صوره فهي عادة ايحائية ورمزية. غير ان شعر الشابي لا يخلو من المعاني المتكررة والاخطاء اللغوية والصرفية والنحوية التي نبه عليها احد الكتاب[٢]. ولعل التآلف بين الكلمات في القصائد هو احد المصادر الموسيقية التي يتميز بها شعر الشابي، فقد وفق الشابي في اختيار اصوات اللغة واستخدامها للتعبير والايحاء. وكثيرا ما يحدث ائتلاف الكلمات وانسيابها نغمة موسيقية تتصف بالرنين والايقاع وتتجاوب مع المعنى واللفظ. ويشيع في قصائد الديوان التشاؤم والألم والأسى والنقمة على المجتمع، وربما يعود سبب ذلك الى ابتلاء الشابي بعلة مدمنة في القلب لازمته منذ كان شابا، والى وفاة ابيه عام ١٩٢٩.

نشأ الشابي في بيئة دينية محافظة ونهل من ثقافة عربية اسلامية ومع انه لم يكن يعرف لغة اجنبية فانه تأثر بالعقلية الغربية عن طريق الترجمات فاستوعب ما نشر عن آداب الغرب وحضارته كما قرأ عيون الشعر العربي. وقد فطن بعض الكتاب الى ان الشابي تأثر بمدرسة الرومانطيقيين الأوروبيين وبالأدب المهجري الذي نشأ في شمال امريكا (وبجبران خاصة) صياغة والفاظا وروحا[٣].

لا يشمل ديوان **اغاني الحياة**[٤] الا قصائد يعرض الشاعر فيها المواضيع ذات صبغة اجتماعية وربما يعود ذلك الى اعتقاد الشابي بأن الفن خليق بتجنب الاغراض التافهة والجد في سبيل البعث والاحياء. صدر ديوان **اغاني الحياة** عام ١٩٥٥ بعد مرور ٢١ سنة على وفاة الشابي ثم اعقبته الطبعة الثانية[٥] عام ١٩٦٦ والثالثة عام ١٩٧٠[٦]. وقعت في الطبعة الاولى عدة اخطاء مطبعية تكرر بعضها في الطبعة الثانية. وبعكس الطبعة الاولى فقد وردت في الطبعة الثانية تواريخ القصائد حسبما جاءت في مخطوط الشاعر ولعل

---

١) انظر تفاصيل عن حياة الشابي وآثاره، ص ١٥٧ ـ ١٦٨ *A Critical Introduction*، ص ٢٦٠ ـ ٢٦٦ "Essai" **والشابي، حياته وشعره**، ص ٣٥ ـ ٤٥.

٢) **شاعران معاصران**، ص ١٦٦.

٣) **دراسات عن الشابي**، ص ٣٣ ـ ٤١، ١٠٥، ١١٦، ١٢٥.

٤) **اغاني الحياة**، ديوان شعر، دار الكتب الشرقية، (تونس ١٩٥٥). يبدو ان الشابي اعتزم نشر ديوانه تحت عنوان **من اغاني الحياة** (انظر الاعلان في مجلة ابولو (كانون الثاني ١٩٣٤) الصفحة التي تلي الفهرس. وقد تضمنت الطبعة الاولى للديوان ثمانية قصائد من مجموع ١٨ قصيدة استثناها الشاعر حينما اعتزم نشر ديوانه (انظر كتاب **في الادب التونسي**، ص ١٢).

٥) الدار التونسية، (تونس، ١٩٦٦).

٦) الدار التونسية، (تونس، ١٩٧٣).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تنظيم القصائد وتنسيقها في طبعات الديوان الثلاث يتفق مع الترتيب الذي قام به الشابي نفسه حين اعتزم نشر ديوانه بإشراف صديقه الشاعر احمد ابي شادى عام ١٩٣٤[٧]. وخصصت كل من هذه الطبعات بعض الصفحات لألمامة بحياة الشابي كان قد كتبها اخوه محمد الامين. غير ان الطبعة الثالثة تضمنت ١٣ قصيدة منها ثلاث مقطوعات استثناها الشاعر عندما اعد ديوانه للنشر.

ومع ان الشابي أبدى في مناسبات عديدة رأيه في الشعر عامة والشعر العربي (ماضيه وحاضره) خاصة، الا انه لم يعرب عن رأى جلي في مسألة الشكل الشعري الذي يجدر بالشاعر التزامه. ويبدو من اقوال الشابي في الشعر انه يعزو اهمية كبرى لشعور الشاعر ولخياله الشعري[٨] وانه لا يعير الشكل الشعري انتباها خاصا. ففي فصل «الروح العربية» من كتابه «**الخيال الشعري عند العرب**» يعزو الشابي فشل الشعراء الاندلسيين الى انهم «... بحثوا عن منابع الشعر في قشور الحياة وازيائها وفتشوا عن حقيقة النفس في فنون الكلام فجددوا في الاوزان ولم يجددوا في الروح وتفننوا في الاساليب ولم يتفننوا في الجوهر واللباب ...»[٩] وفي حديث آخر يذكر الشابي ان الشعر تصوير لآثار هذه الحياة وعلى الشاعر ان يعبر «... عن هاته الآثار باسلوب فني جميل ...»[١٠]، غير انه لم يشرح دور الوزن والقافية في الشعر حينما حدد معالم هذا الأسلوب. لكن الشابي، في المقدمة التي وضعها لـ **ديوان الينبوع** لأبي شادي (١٩٣٤)، يعتبر الأوزان عنصرا من عناصر الشعر، فهو يقول «... الفن في جميع صوره والوانه انما هو مجموعة نسب موسيقية يوازن الفنان بينها موازنة حكيمة ملهمة، يحس بها في قرارة نفسه ويأتيها، وربما لا يفهمها كل الفهم أو بعضه، فالشاعر العظيم هو الذي يوفق في فنه الى المعادلة بين نسب العاطفة والفكر والخيال والاسلوب والوزن، بحيث يحصل بينها التجاوب الموسيقي في القصيدة ...»[١١]

ومما يتضح عند دراسة شعر الشابي ان اغلبية قصائده خضعت لاحكام العروض الا ان قسما منها يبشر بمحاولات للتحرر من بعض قيود العروض التقليدية والعودة الى تنويع القافية.

اعتمدت في هذه الدراسة على الطبعة الثانية من ديوان **اغاني الحياة** الذي يشمل ٨٧ قصيدة وتسع مقطوعات يبلغ عدد ابياتها حوالي ٢٥٧٠ بيتا بدأ الشابي نظمها في ايام صباه. وجل القصائد ذات القافية الواحدة مرتبة في اقسام متفاوتة الطول، بينما نرى عددا ضئيلا من القصائد المتنوعة القافية يشمل اقساما غير متساوية في الطول.

القصائد ذات القافية الواحدة

نظم الشابي ٧٠ ٪ من قصائده على نظام القافية الواحدة (١٥٧٠ بيتا) ويلاحظ ان معظم الحروف التي اتخذها رويا تجيء رويا بكثرة في دواوين العرب. واغلب حروف الروي في شعر الشابي سهلة النطق يكثر ورودها في اواخر الكلمات العربية. فحرف الميم هو الروي في ١٤ قصيدة (٣١٠ أبيات، ١٩ ٪) من قصائد **اغاني الحياة**، والروي من اصل الكلمة في اكثر ابيات القصيدة. وثم كلمات تنتهي بحرف الميم رويا تتكرر عدة مرات لا في القصائد الميمية المختلفة فحسب، بل قد تتكرر في القصيدة الواحدة في نفس المقطع[١٢]. اما حرف الدال فانه يقع رويا في ١٠

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٧) **المصدر السابق**، ص ١٤ وانظر **آثار الشابي**، ص ٣٧.

٨) **الخيال الشعري عند العرب للشابي**، وانظر القصائد التالية في **اغاني الحياة**: «شعري» (ص ٢٦ - ٢٧)، «يا شعري» (ص ٥٥ - ٦٣)، «اغنية الشاعر» (ص ١٠١ - ١٠٢)، «قلت للشعر» (ص ١٢٧ - ١٢٩)، «احلام شاعر» (ص ١٧١ - ١٧٢)، «فكرة الفنان» (ص ١٩٠ - ١٩٢) و«قلب الشاعر» (ص٢٦٢ - ٢٦٣)، وانظر كتاب **الشابي، حياته وشعره**، ص ٢٦٧ - ٢٨٣.

٩) **الخيال الشعري**، ص ١٣٥.

١٠) **الشابي حياته وشعره**، ص ٢٧٠.

١١) انظر **ديوان الينبوع**، ص، سين - ذال. رأي الشابي في ان الفن يوفق بين اضداد مختلفة يماثل رأي كوليرج في الخيال الشعري (انظر مقالة Kathleen Colburn في *Major English Romantic Poets*.

١٢) انظر امثلة لتكرار كلمات الروى: «نجوم» (ص ١١٧ - ١١٨. ١٣٧ - ١٣٩)، «وجوم» (ص ١٧٣ - ١٧٤)، «أنغام» (ص ٢٦٦ - ٢٧٠) **اغاني الحياة**. انظر كذلك كلمات الروى المتكررة في القصائد المختلفة: «كئيب»، «خطوب»، «قلوب»، «قطوب»، «نحيب»

قصائد (٢٨٩ بيتا) والباء تقع رويـا في سبع قصائد (٢١٠ ابيات)، والراء تقع رويا في سبع قصائد اخرى (٢٧٤ بيتا)، واذن هذه الحروف الثلاث تؤلف ١٧٠٤ ٪، ١٢ ٪ و١٣ ٪ بالتوالي من مجموع ابيات القصائد ذات القافية الموحدة. اما حرفا النون واللام اللذان يقعان رويا بكثرة في الشعر العربي فلم يجيئا رويا الا في عدة قصائد من **اغاني الحياة**: جاءت النون في خمس قصائد (١٥٣ بيتا، ١٠ ٪) وجاءت اللام في ثلاث قصائد ومقطوعة واحدة (١٥٧ بيتا، ١٠ ٪). وجاءت السين رويا في ثلاث قصائد، وجاءت كل من التاء والحـاء في قصيدتين، والهـاء في اربع قصائد. اما الفاء والكاف فقد جاءت كل منهما رويا في قصيدتين فقط من ديوان الشـابي، والذي نلاحظه ان شيوعهما كروي في الشعر العربي عامة يجنح الى الاعتدال. والحروف النادرة في مجيئها رويـا (كالزاء والذال والغين والخاء والطاء والظاء والضـاد) لا تقع رويا في قصائد الشابي ذات القافية الموحدة. ومما يبعث على الدهشة ان العين لم تقع رويا في اية قصيدة من هذه القصائد رغم انهـا ترد كثيرا في اواخر الكلمات العربية. كـما اننا لم نجد الكاف او الياء رويا في هذا النوع من القصائد.

تنتهي الابيات في معظم القصائد الموحدة القافية بحركة قصيرة (اي ان القافية مطلقة) وعلى الأغلب تكون حركة الروي الكسرة او الضمة، والكسرة اكثر ورودا والروي مسبوق باحدى هاتين الحركتين بصورة غير متساوية او منتظمة، الا ان واو المد وياء المد تتعادلان في الوقوع قبل الروي مباشرة، ولا يستثنى من ذلك الا القصائد الطويلة نسبيا. ففي قصيدتي «حديث المقبرة»[١٣] و«صلوات في هيكل الحب»[١٤]، وهـما قصيدتان طويلتان، تسبق واو المد الروي في ٨٠ بيتا (٤٣ في القصيدة الاولى و ٣٧ في الثانية) وتسبق ياء المد الروي في ٤٦ بيتا (٢٠ في القصيدة الاولى و ٢٦ في الثانية).

أكثر الشـابي من القافية المقيدة اذ اتخذ هذه القافية لـ ٤٠ ٪ من قصـائده، لا سيما القصائد التي نوع فيهـا القافية.

ويغلب على هذه القافية ان يسبق رويهـا حرف مد وهذا ما يسمى بالردف وقلما يحصل في القصائد المبنية على القـافية المقيدة[١٥] ولم يستحسنه اهل العروض مطلقـا. الا ان قومـا من العروضيين استساغوا تنـاوب الضمة مع الكسرة قبل الروي، واستقبحوا تنـاوب احداهمـا مع الفتحة[١٦]، ولكننا في شعر الشـابي نجد الحركات القصيرة كلها تتنـاوب قبل الروي، بل يقع ذلك في عدد من القصـائـد ذوات القـافيـة المقيـدة كقصيـدة «ارادة الحيـاة»[١٧] حيث تتنـاوب الكسرة والفتحة والضمة قبل الروي، مما ينأى بموسيقى القافية الكـمال. امـا القـافية المؤسسة فنجدها في قصائد الديوان المنظومة في بحر الكـامل.

عند دراستنا لأنواع القوافي في شعر الشـابي يتجلى بوضوح ان الشاعر حاول تقوية اصوات قوافيه بتكرار صوتين على الاقل في اواخر الأبيـات. وقد حقق ذلك في بعض قصائده (١) بإضافة تاء الضمير [١٨] وتاء التأنيث[١٩] الى كلمات الروي، (٢) بتقديم احد حرفي المد (الواو والياء) على الروي في أكثر قصـائـده (حتى القصـائـد المبنية على القافية المقيدة)، (٣) بالتزام الحركة التي تسبق الروي لا سيما في قصائده القصيرة نسبيا[٢٠]. اضف الى ذلك ان مراعاة نفس الوزن، والانسجام الحـاصل عن الايقاع

(ص ٧٥-٧٩)، «دهري» (ص ١٤٠-١٤٤)، «ورود» (ص ٢٠١-٢٠٦)، «حياة» (ص ١٣٤-١٣٦)، «دهور»، «ظهور» و«الطيور» (ص ٢١٣-٢١٧).

١٣) **المصدر السابق**، ص ٢٠١-٢٠٦.

١٤) **المصدر السابق**، ص ١٨٣-١٨٧.

١٥) **موسيقى الشعر**، ص ٢٦٠ و٢٨١.

١٦) **موسيقى الشعر**، ص ٢٦٧ وانظر شرح **تحفة الخليل** ... ص ٣٨٣-٣٨٤.

١٧) **اغاني الحياة**، ص ٢٤٠-٢٤٤.

١٨) **المصدر السابق**، ص ٢٤-٢٥، ٥٨، ١٥٨-١٦٠، ٢١٠-٢١٢.

١٩) **المصدر السابق**، ص ٥٢، ٥٣، ٥٦، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٩٠، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٩٥، ٢٣٦.

٢٠) **المصدر السابق**، ص ١٧-١٨، ٦٤-٦٥، ١٤٩-١٥٣، ١٥٨-١٦٠، ٢١٠-٢١٢.

ARCHIVE
http://Archive.beta.Sakhrit.com

الداخلي، وسهولة نطق الكلمات - كل هذا يضفي على شعره نغمة موسيقية خاصة تعبر عن حالة الشاعر النفسية.

ويصعب على الفاحص المدقق في شعر الشابي ان يجد قوافي اختارها الشاعر لمجرد التقفية او لمراعاة الوزن، اذ ان معظم قوافي قصائده خال من التكلف والافتعال. ولا ريب في ان ترتيب القصيدة في مقاطع يستقل كل مقطع منها عن الآخر بالرغم من اشتراكها معا وزنا وقافية وموضوعا - لا ريب ان هذا قد أتاح للشابي ترديد كلمات الروي في اكثر من مقطع. ولعل التشابه في المواضيع وضيق النطاق قد اديا الى هذا الترديد الذي يقع أحيانا في أقل من سبعة أبيات[21].

ان عدم مبالاة الشابي بتصريع معظم قصائده قد اطلق له العنان في النظم. ذلك انه أتاح للشاعر إكمال فكرته في بداية الشطر الثاني من البيت. كما ان شيوع القافية المقيدة يعد من اهم مميزات شعر الشابي شكلا ولا يسعنا الا ان نعتبره محاولة للتحلل من قيود الأعراب - هذا الأعراب الذي يكون جزءا لا يتجزء من القافية بل ويفرض عليها تركيب الأبيات. وجدير بالذكر ان النظم في القافية المقيدة المسبوقة بحرف مد قلما نجده في الشعر العربي القديم. ان خروج الشابي في هذا الشأن عن المألوف وعما أصطلح عليه اهل العروض القدماء يتفق مع محاولات معاصريه من الشعراء المجددين مصريين كانوا ام مهجريين.

تنوع القافية في شعر الشابي - شعر المقاطع

نظم الشابي ٣٠ ٪ من قصائده منوعا فيها القافية (٣١ قصيدة يبلغ مجموع ابياتها ٩٤٤ منها ٦٢٧ بيتا قوافيها مقيدة). وتقع كل من الميم والدال والراء رويا في هذا النوع من القصائد حوالي مئة مرة، وفي هذه القصائد نجد (بعكس ما نجده في شعره الموحد القافية) ان الكاف ترد في اواخر ابياته ٢٤ مرة والعين ٣٤ مرة والياء ترد ٤٠ مرة. واتخذ الشابي كاف الخطاب رويا في بعض القوافي المقيدة، ولكنه التزم نفس الحرف الذي يسبق الروي مما حسن موسيقى القافية. والشاعر في هذه القصائد يتخذ اللام والهاء رويا اكثر مما فعل في القصائد الموحدة القافية فاللام تقع رويا ٨٤ مرة والهاء تقع رويا ٩٧ مرة. وخلاصة القول ان الشابي اختار لشعره المنوع القافية رويا شائعا في الشعر العربي كله، وقد سلك هذا المسلك في بقية قصائده. وتسهيلا لما نحن بصدده من تنوع القافية في شعر الشابي قمت بتصنيف القصائد ذات المقاطع حيث اتخذ الشاعر لكل مقطع قافية خاصة الى قسمين: (١) قصائد منوعة القافية دون قرار، (٢) قصائد منوعة القافية مع قرار.

(١) قصائد منوعة القافية دون قرار

أ - تنوع القافية في مقاطع متغايرة الطول

تنتمي قصيدتا «شعرى»[22] و «الاشواق التائهة»[23] الى هذا النوع من التقفية، فالقصيدة الاولى تشتمل على خمسة مقاطع (٢٢ بيتا) من بحر المجتث اما الثانية فهي من بحر الخفيف وترتيب قوافيها جاء على نحو غريب: اا ب ب، ج ج ج ج، د د د د، هـ و و هـ ز ز ح. ومع ان قصيدة «في فجاج الظلام»[24] تتألف من مقاطع متساوية الأبيات فان التقفية في بعض المقاطع (الاول والثالث والخامس والسابع والثامن) تماثلت، بينما تغايرت في مقاطعها الاخرى. وما يقال عن هذه القصائد يقال عن قصيدة «في ظل وادي الموت»[25] حيث التزم الشاعر قافية واحدة في مقاطع معينة (الاول والثالث والرابع) من القصيدة ولكنه خرج عنها في المقطعين الثاني والخامس.

---

٢١) المصدر السابق، ص ٧٦ (البيتان الرابع والتاسع)، ص ٩٨ (البيت السادس) وص ٩٩ (البيت الثالث)، ص ١٣٥ (البيتان الاول والسادس)، ص ١٤٨ (البيتان الثالث والثامن).

٢٢) المصدر السابق، ص ٢٦ - ٢٧.

٢٣) المصدر السابق ١٦٨ - ١٧٠.

٢٤) المصدر السابق، ص ١٠٣ - ١٠٧.

٢٥) المصدر السابق، ص ٢٠٧ - ٢٠٩.

ب ـ تنوع القافية في مقاطع متساوية الطول

تنوع القافية في كل بيتين : القصائد المنتمية الى هذا النوع تتألف من مقاطع متساوية الأبيات، ويتراوح عدد المقاطع في هذه القصائد بين الاربعة والتسعة. وقصيدة قلب «قلب الام»[٢٦] هي القصيدة الوحيدة في الديوان التي تلتزم رويا واحدا لكل بيتين دون ان تفصل نقاط بعد كل بيتين. ذلك ان وحدة الموضوع والوزن يربطان بين كل زوجين من الابيات. وجدير بالذكر ان القافية في بعض هذه القصائد قد جاءت اما مطلقة واما مقيدة في المقاطع المختلفة بل في نفس المقطع[٢٧] كذلك، وأغلبية هذه القصائد من بحر مجزوء الكامل وهي من اطول قصائد **اغاني الحياة**، وقلما جنح الشاعر الى التضمين فيها.

تنوع القافية في كل ثلاثة أبيات : نظم الشابي ثلاث قصائد[٢٨] تتراوح المقاطع في كل منها بين ٣ ـ ٨ وكل مقطع يتألف من ثلاثة ابيات على روى مستقل غالبا. وقد جاء معظمها من بحور نادرة في الشعر العربي القديم كالمتقارب والسريع.

تنوع القافية في كل أربعة أبيات والرباعيات : في «اغاني الحياة» قصيدتان التزم الشابي فيهما نظاما خاصا: فقد اتخذ رويا مستقلا لكل اربعة ابيات وهاتان القصيدتان هما «الى الموت»[٢٩] و«من اغاني الرعاة»[٣٠]. ويبلغ عدد مقاطع القصيدة الاولى الستة وعدد مقاطع القصيدة الثانية اربعة. ومن مميزات الرباعيتين «النجوى»[٣١] و«في الظلام»[٣٢]: (اولا) انهما تشتركان معا في نظام التقفية (اب اب ـ ج د ج د) والبحر (الرمل). (ثانيا) الشطر الثاني من كل قصيدة يلتزم تفعيلة واحدة بدلا من ثلاث كما هو الامر في الشطر الاول. وهذه التفعيلة هي فاعلات (= فاعلن) او فعلات في القصيدة الاولى وفاعلاتن مضافا اليها مقطع في القصيدة الثانية[٣٣]. (ثالثا) يجمع القصيدتين تاريخ النظم (١٩٢٥). (رابعا) تتناوب القافية المطلقة والمقيدة في كل من اعاريض القصيدتين واضربهما. (خامسا) مع ان رباعيات القصيدة «في الظلام» قد فصلت بنقاط فانها تكون وحدة لا تتجزء من حيث الموضوع والبحر والفكرة.

تنوع القافية في كل ستة أبيات : يحتوي ديوان الشابي على ثلاث قصائد[٣٤] يمكن الرمز لمقاطعها بما يأتي ١١١١١١، ب ب ب ب ب ب وهكذا. يتراوح عدد مقاطع القصيدة في الديوان بين ٣ ـ ٦ وجاءت القصائد من بحور المجتث والمتقارب والبسيط، وقوافي مقاطعها اما مطلقة او مقيدة.

تنوع القافية في كل ثمانية أبيات وكل خمسة عشر بيتا : تتألف كل من قصيدتي «الى الشعب»[٣٥] و«المساء الحزين»[٣٦] من مقاطع ويتألف كل مقطع في القصيدة الاولى من ثمانية ابيات، اما في القصيدة الثانية فيتألف كل مقطع من خمسة عشر بيتا. وقد اتخذ الشابي لكل مقطع قافية خاصة.

(٢) قصائد منوعة القافية مع قرار

نظم الشابي جل قصائده التي تشتمل على قرار (او قفلة) وهو شاب لم يجاوز العشرين من العمر. ثمة عدد لا يستهان به من هذه القصائد جاء من البحور النادرة في الادب العربي

٢٦) **المصدر السابق**، ص ١٩٤ ـ ٢٠٠ وانظر كذلك القصائد ص ٣٩ ـ ٤٠، ٥٢ ـ ٥٤، ٥٥ ـ ٦٣، ٢٣٧ ـ ٢٣٩. في قصيدة «الطفولة» (ص ٩٠ ـ ٩١) تستقل كل وحدة مؤلفة من بيتين بعضها عن بعض من حيث الفكرة والموضوع وتفصل نقاط بين كل وحدة ووحدة.

٢٧) **المصدر السابق**، ص ٣٩ ـ ٤٠، ٥٢ ـ ٥٤، ٥٥ ـ ٦٣، ٩٠ ـ ٩١، ١٩٤ ـ ٢٠٠، ٢٣٧ ـ ٢٣٩.

٢٨) **المصدر السابق**، ١٨٠ ـ ١٨٢، ٢٥٩ ـ ٢٦٠، ٢٦٤ ـ ٢٦٥.

٢٩) **المصدر السابق**، ص ١١٤ ـ ١١٦.

٣٠) **المصدر السابق**، ص ٢٢٠ ـ ٢٣٠.

٣١) **المصدر السابق**، ص ٢٢ ـ ٢٣.

٣٢) **المصدر السابق**، ص ٣٠ ـ ٣١.

٣٣) انظر **الشابي شاعر الحب والحرية**، ص ١٥٠ ويعتقد عمر فروخ ان فاعلاتن فعل قد جاءتا في الشطر الثاني وهذا غير صحيح.

٣٤) **اغاني الحياة**، انظر القصائد: «نظرة في الحياة» (ص ٣٥ ـ ٣٧)، «الى عازف اعمى» (ص ١١٧ ـ ١١٨)، «اراك» (ص ١٨٨ ـ ١٨٩).

٣٥) **المصدر السابق**، ص ٢٥٠ ـ ٢٥٣.

٣٦) **المصدر السابق**، ص ٩٤ ـ ٩٧.

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

القديم كالمنسرح والمتقارب والمتدارك والرمل[37]. ويجدر بنا ان نصنف هذا النوع من القصائد على الوجه التالي:

ا ـ قافية تتكرر في اواخر كل مقطعين، كما في قصيدة «مأتم الحب»[38] التي تشتمل على ستة مقاطع. وبنية المقاطع هنا تتبع نظاما خاصا: فالشطر الاول من المقطع منقسم الى تفعيلتين متساويتين طولا وكل منهما في سطر مستقل يليهما بيتان مقفيان. تختم نفس القافية كل مقطعين ويمكن الرمز للمقطعين الأولين من هذه القصيدة بـ اا ب ب ج، د د هـ هـ ج.

ب ـ شطر يتكرر في كل مقطع ثلاث مرات كما في قصيدة «اغاني التائه»[39] التي تشمل ثلاثة مقاطع، فالشطر المتكرر هو الاول من كل مقطع، يتكرر مرتين بعد رباعيتين يرمز اليهما بـ ـ ااا ب، ج ج ج ج (في المقطع الاول) وبـ ـ اب اب، اب اب (في المقطعين الاخيرين، الثاني والثالث)، وثمة شطر يفصل بين الشطرين المتكررين على نفس روي البيت الاول من كل مقطع:

كـان في قلبـيَ فجرٌ، ونجومْ،
وبحـارٌ، لا تُغشّيها الغيومْ
وأناشيدٌ، وأطيـارٌ تحومْ
وربيعٌ، مُشرِقٌ، حلوٌ، جميلْ
كـان في قلبي صبـاحٌ، وإيـاهْ
وابتسامـات، ولكن . . . وأساه!
آه! ما أهولَ إعصارَ الحياهْ!
آه! ما أشقى قلوب الناس! آه!
كـان في قلبيَ فجرٌ، ونجومْ،
فاذا الكلُّ ظلام وسديم . . .،
كـان في قلبيَ فجرٌ، ونجومْ

ج ـ شطران متكرران. جاء هذا النوع من القرار في قصيدة «شكوى اليتيم»[40] حيث اختتم به كل مقطع من مقاطع القصيدة ما عدا المقطع الاخير. والشطران المتكرران هما:

فسرت وناديت: يا ام هيّـا
اليَّ فقد سئمتني الحيـاة

وبدلا من كلمة «سئمتني» ورد الفعل المترادف «عذبتني» في المقطع الثاني و«اضجرتني» في المقطع الثالث. يفتتح كل مقطع بيتين مقفيين تليهما اربعة اشطر، الشطران الاولان منهما يلتزمان رويا واحدا، اما الشطران المتبقيان فهما القرار. يمكن الرمز لنظام التقفية في قصيدة «شكوى اليتيم» على النحو التالي اا ب ب ج د، هـ هـ و و ج د وهكذا. والجدير ذكره ان المقطع الاخير الذي يتألف من ستة اشطر (ز ز ح ز ح ح) يفتقر الى البيتين الافتتاحيين.

(د) بيتان متكرران. جاء هذا النوع من القرار في قصيدة «جدول الحب»[41] فقط ويقع القرار في مطلع القصيدة وبداية المقطع الرابع، والبيتان المتكرران هما:

بالامس كانت حياتي كالسماء الباسمه
واليوم، قد امست كاعماق الكهوف الواجمه

(هـ) قرار يتألف من شطر ورباعية. يتكرر الشطر في مطلع المقطع الاول والمقطع الثـاني من قصيـدة «الكآبة المجهولة»[42]. والشطر المتكرر هو «انا كئيب، انا غريب». اما الرباعية فهي تختم كل مقطع من مقطعي القصيدة، وقد أتت بصورة اربعة اشطر على النحو التالي:
اب اب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

٣٧) المصدر السابق، ص ٤٤-٤٦، ٤٧-٤٩، ٥٠-٥١، ٦٨-٧٢، ٨٢-٨٦، ١٣٢-١٣٣، ٢٣٤-٢٣٦.

٣٨) المصدر السابق، ص ٤٤-٤٦.

٣٩) المصدر السابق، ص ١٣٢-١٣٣.

٤٠) المصدر السابق، ص ٥٠-٥١.

٤١) المصدر السابق، ص ٨٢-٨٦. البيتان العاشر والحادى عشر لا يلتزمان قافية واحدة (ص ٨٣).

٤٢) المصدر السابق، ص ٤٧-٤٩. يعتبر عمر فروخ هذه القصيدة موشحة منظومة في بحر جديد مستفعلاتن (**الشابي شاعر الحب والحرية**، ص ١٥١) غير ان بحر هذه القصيدة هو المنسرح والقصيدة جاءت بصورة اشطر ويمكن الرمز لنظام التقفية بـ ا ب ج ب، د هـ و هـ وهكذا.

كـآبة الناس شعلة ، ومتى
مرّت ليـال خبت مع الأمد
اما اكتئابي فلوعة ، سكنت
روحي ، وتبقى بهـا الى الأبد

(و) قرار مؤلف من مقطع بكامله وقافية. نظم الشابي هذا النوع من القرار في قصيدة «الصباح الجديد»[٤٣] فالقافية تتكرر في البيت الرابع من كل مقطع من مقاطع القصيدة. اما المقطع المكرر فيضم ثلاثة ابيات ويتصدر كل قسم من اقسام القصيدة الثلاثة (في كل قسم ثلاثة مقاطع)، ويمكن الرمز للمقطع المكرر (القرار) بـ ـ اب اب اب :

اسكني يا جِرَاحْ   واسكتي يا شجونْ
ماتَ عهد النّواحْ   وزمــانُ الجنـون
وأطـلّ الصبــاحْ   مِـنْ وراء القرونْ

ويلاحظ ان القافية المقيدة قد جاءت في اواخر اشطر القصيدة كلها يستثنى من ذلك آخر صدر البيت الاول من المقطع الثاني وآخر صدر البيت الاول من المقطع الثالث فقط حيث جاءت القافية مطلقة. اما اواخر الصدور في بقية ابيات القصيدة فانها مسكنة القافية، مع ان التسكين لا يجوز اذا لم تكن الأبيات مصرعة[٤٤]:

في فِجاج الرّدى   قد دفنت الألَمْ
ونثرتُ الـدُّمـوعْ   لريـاح العَـدَمْ
واتّخذتُ الحيـاة   مِعـزفَـا للنَّغـمْ
أتغنّى عـليــه   في رحابِ الزمانْ

جـدير بالذكر ان الشابي قد وفق كل التوفيق في استخدام القرار في هذه القصيدة، فان تكرار القافية في البيت الرابع من كل مقطع يؤكد لنا ان جراح الشاعر لن تسكن وان شجونه لن تكف عنه وبذلك ربطت القافية المكررة بين خلجات الشاعر وعزت المعنى. اما القرار الثلاثي فانه يربط مقطوعات القصيدة برباط موسيقي لان نغمه يعبر عن ثورة الانفعـالات في نفس الشاعر فيصبح جزءا من معنى القصيدة. اما نغم القافية المردفة فيعبر عن هدوء الشاعر وكـآبته.

(ز) يصعب علينا تصنيف قصيدة «اغنية الاحزان»[٤٥] بالرغم من أن احد الأدباء اعتبرها موشحة[٤٦]، ويرجع ذلك الى كثرة تنوع القافية فيهـا بحيث يصح اعتبارهـا من الشعر المرسل لولا ترتيب مقاطعهـا في شكل هندسي خاص. فقد جاءت الأبيات الأولى والأخيرة من بعض مقاطع القصيدة (المقطع الاول والحـادى عشر والثاني عشر) على روي واحد في كل منهـا. وتتميز اشطر الأبيات الثـانية من القصيدة بميزة خاصة وهي انهـا تشتمل على تفعيلة واحدة فقط بينما تشمل الأشطر الاولى ثلاث تفعيلات. ويلي البيت الاول من كل مقطع شطران مجردان من القافية. ولعل المقطع الاول يدل على هندسة المقـاطع كلهـا:

غنّني أنشودة الفجر الضَّحوكْ
أيهــا الصــدَّاحْ!
فلقد جرّعني صوتُ الظلام
ألمَـاً علّـمني كرهْ الحياة
إن قلبي مَلّ أصداء النواح
غنّني ، يـا صـاحْ!

وحرى بنـا ان نلخص في هذا المقـام اهم ما نلاحظه عند تقييمنـا لشعر المقاطع في **اغـاني الحيـاة**: (اولا) التزم الشـابي نفس البحر في القصائد التي نوع فيها القافية، وكثيرا ما يقرب اسلوب هذه القصائد من لغة الحديث العـادي. (ثانيـا) اختار الشابي لشعره المنوع القافية بحورا غير مألوفة في الشعر العربي القديم كالمتدارك والمنسرح والرمل الا ان هذا الأخير ذاع في عصر الشابي ذيوعـا

٤٣) اغاني الحياة، ص ٢٣٤ - ٢٣٦.
٤٤) شاعران معاصران، ص ١٨٢.
٤٥) اغاني الحياة، ٦٨ - ٧٢.
٤٦) الشابي شاعر الحب والحرية، ص ١٥٣.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملموسا، وبهذا التحق الشابي بشعراء جيله الذين مهدوا الطريق لأحياء ايقاع لم يحس به ويستحسنه الا عدة شعراء. (ثالثا) ان تنويع القافية في كل بيتين، او ثلاثة او اربعة اشطر في القصيدة ذاتها يعد تجربة جديدة قام بها الشابي احيانا وربما سلك في ذلك طريق شعراء المهجر الشماليين. (رابعا) نظم الشابي معظم قصائده ذات القافية المنوعة وهو في العقد الثاني من حياته، ولعل هذا يدل على تحمسه للتجديد في شكل الشعر العربي والتحلل من قيوده. (خامسا) عزز الشابي اغلب ما نظم من قصائد هذا النوع، لا سيما ذوات القرار، بالايقاع الداخلي، وقد جاء القرار على اختلاف انواعه موسيقيا فعالا اذ انه زاد الفكرة توترا فعزز المعنى. (سادسا) تنسجم اغلب مقاطع القصيدة الواحدة وتتآلف كما ان هندسة المقاطع تضفي على القصائد رونقا وبهاء.

البحور في شعر الشابي

فيما يلي توزيع البحور في «اغاني الحياة»:

البحر	القصائد ذات القافية الموحدة ـ ١٥٦٧ بيتا				القصائد ذات القافية المنوعة ٩٤٤ بيتا		
	عدد القصائد	عدد المقطوعات	مجموع الابيات	النسبة المئوية	عدد القصائد	مجموع الابيات	النسبة المئوية
الخفيف	١٨	٣	٥٥٠	٣٥	٥	١٤٩	١٥ر٨
الكامل	١٠	٢	٢٨٩	١٨٥	—	—	—
مجزوء الكامل	٦	—	١٩٦	١٢٦	٤	٣٢٠	٣٢
المتقارب	٥	—	١٩٨	١٢٦	٦	١٤٤	١٥
البسيط	٧	١	١١٢	٧	١	١٨	٢ر٨
الطويل	٥	٣	٦٢	٣٦	١	٢	—
مجزوء الرمل	٣	—	٧١	٣٧	٣	٥٢	٥ر٥
المجتث	١	—	٢٠	٧	٣	١٠٠	١٠ر٦
المتدارك	١	—	٣١	٧	١	٣٣	٤ر٧
الرمل	١	—	١٤	٧	٤	٩٣	١٠
السريع	—	—	—	٧	٢	١٥	١ر٦
مجزوء الخفيف	١	—	٢٤	٧	—	—	—
المنسرح	—	—	—	٧	١	٢٠	٢
المجموع	٥٨	٩	١٥٦٧	١٠٠	٣١	٩٤٤	١٠٠

يمكن تلخيص استنتاجاتنا من الجدول السابق في النقاط الآتية:

(اولا) ان نسبة النظم في البحور التقليدية المركبة (ما عدا الخفيف) قليلة جدا في شعر الشابي وهذا يتمشى مع تيارات عصر الشابي التجديدية التي عمت الاوساط الادبية في البلاد العربية. (ثانيا) يطغى بحر الخفيف على البحور

الاخرى فيما نظمه الشابي. وقد يعود سبب ذلك الى ان الشاعر حذا حذو الشعراء المجددين. من المصريين والمهجريين فأكثر من ولوج هذا البحر. زد على ذلك ان اسلوب الشابي اقرب الى النثر منه الى الشعر ولعل بحر الخفيف يلائم هذا الاسلوب لكثرة ما ينطوي عليه من امكانيات موسيقية.

(ثالثا) الكامل ومجزوء الكامل - جاءت قصائد الكامل مقفاة بقافية واحدة او بقواف متغايرة، اما مجزوء الكامل فلم يجيء الا في القصائد التي تنوعت فيها القافية وهذه القصائد من اطول قصائد الديوان. ويفوق مقدار النظم من هذا البحر جميع الذي نظم من البحور القصيرة الاخرى. ولعل استخدام هذا البحر في قصائد الشاعر المعروف احمد شوقي[٤٧] بكثرة كان سببا في شيوع هذا البحر بالنسبة للبحور القصيرة الاخرى في شعر الشابي.

(رابعا) قل في ديوان الشابي ما نظم من بحر البسيط.

(خامسا) جاء الرمل ومجزوه غالبا في القصائد ذات القرار. وقد تميز الشابي من الشعراء المصريين المعاصرين له ممن استخدموا هذا البحر في كثير من قصائدهم، فان الشابي لم ينظم منه الا القليل، وقد طغى بحر الخفيف في شعره على بحر الرمل.

(سادسا) اذا اتخذنا مقياسا ما جاء في الشعر العربي عامة (قديمه وحديثه)[٤٨] من بحر المتقارب اتضح لنا ان المتقارب ورد في قصائد الشابي بنسبة عالية (١١ قصيدة، ٣٤٢ بيتا).

(سابعا) ان نسبة البحور البسيطة في شعر المقاطع من الديوان تزيد عن نسبتها في القصائد ذات القافية الواحدة، ومن هذه البحور المجتث ومجزوء الكامل. وهذان البحران يؤلفان ٢٠ ٪ من بحور الديوان. ومن الممكن اعتبار الأقبال عليهما محاولة لاحياء ايقاع قلما استحسنه الشعراء القدماء.

(ثامنا) لم ينظم الشابي اية قصيدة من بحور غير مألوفة كالمقتضب والمديد والمضارع، ولم تجيء في شعر الشابي سوى خمس قصائد من البحور النادرة كالمنسرح والمتدارك. ومن الغريب حقا الا نجد قصيدة من قصائد الديوان منظومة من بحر الوافر رغم ان هذا البحر شاع شيوعا لا بأس به بين الشعراء الاقدمين والمعاصرين.

(تاسعا) جاءت معظم القصائد ذات القافية الموحدة والمطلقة من البحور الطويلة.

(عاشرا) اذا امعنا النظر في تواريخ القصائد استعصى علينا الجزم بان الشابي آثر احد البحور في مرحلة ما. لكن يتضح جليا انه نظم جل قصائده من البحور القصيرة وبحري المتقارب والرمل بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٢٨ وان معظم القصائد المنظومة من الكامل والخفيف والبسيط والطويل كتب في الثلاثينيات، ولعل في ذلك دليلا على ان الشابي كان اكثر تحمسا لحركات التجديد في الشعر العربي الحديث في اوائل حياته الأدبية. وعسير علينا ان نستيقن من ان الشابي قد انساق لمواضيع القصائد في اختيار البحور، فقد جاءت بحور مختلفة في قصائد ذات موضوع مشترك. ومع هذا فقد وجدنا ان بحر الخفيف قد جاء خاصة في قصائد فلسفية وقصصية يغلب عليها عنصر الحوار[٤٩]. واللهجة في قصائد الخفيف هادئة. اما الكامل[٥٠] والمتقارب[٥١] فنجدهما في القصائد الشديدة، الصارمة حيث يعبر الشاعر عن عزمه القاطع ويحث الموت على وضع حد لحياته اليائسة وحيث ينتهر شعبه ويندره نجد مجزوء الكامل[٥٢] في قصائد تتناول الطبيعة وتأملات

---

٤٧) موسيق الشعر، ص ٢٠٠ و٢٠٥.

٤٨) المصدر السابق، ص ١٩١، ١٩٢، ١٩٤، ١٩٧، ٢٠٠، ٢٠٦، ٢٠٧.

٤٩) اغاني الحياة، ص ٧٥ - ٧٩، ١١١ - ١١٣، ١٤٩ - ١٥٣، ١٦٣ - ١٦٤، ١٨٣ - ١٨٧، ٢٠٧ - ٢٠٩، ٢١٠ - ٢١٢، ٢٢٩، ٢٤٥ - ٢٤٩.

٥٠) المصدر السابق، ٨٨ - ٨٩، ١٩٠ - ١٩٢، ٢٥٦ - ٢٥٨.

٥١) المصدر السابق، ص ٥٠ - ٥١، ٦٦ - ٦٧، ١٣٠ - ١٣١، ٢٤٠ - ٢٤٤.

٥٢) المصدر السابق، ص ٥٥ - ٦٣، ٨٢ - ٨٦، ١٢١ - ١٢٢، ١٢٣ - ١٢٦، ١٤٠ - ١٤٤.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشاعر التشاؤمية في الحياة والكون خاصة. اما البسيط[٥٣] والرمل ومجزوء الرمل فنجدها في قصائد تفيض بالرقة والحزن[٥٤].

الايقاع في شعر الشابي

يعتبر اهل العروض التزام نفس الأعاريض والأضرب امرا مثاليا من حيث النغمة الموسيقية والموهبة الفنية. وهذا الامر بالطبع يصعب مناله لان المفروض ان النظم في اي بحر من البحور يكون تلقائيا ينبع من وجدان الشاعر.

فلنتجه الآن الى دراسة الأعاريض والأضرب في البحور المختلفة:

الخفيف: يجوز في بحر الخفيف لتفعيلة الضرب فاعلاتن ان تتناوب مع فعلاتن او فالاتن. وتقع فاعلاتن ضربا في قصائد الخفيف الطويلة ذات القافية الواحدة، وفي مطالع القصائد غير المصرعة تفوق زحافيها فعلاتن وفالاتن. وعلى سبيل المثال فلنتأمل القصائد «ذكرى صباح»[٥٥] (٣٣ بيتا)، و«ايها الليل»[٥٦] (٥٦ بيتا)، و«يا رفيقي»[٥٧] (٣٧ بيتا)، و«قلت للشعر»[٥٨] (٣٢ بيتا) و«تحت الغصون»[٥٩] (٦٣ بيتا) فسنرى ان الزحاف فالاتن يقع ضربا في القصيدة الاولى ٩ مرات وفي الثانية ٣ مرات وفي الثالثة ٣ مرات وفي الرابعة ٣ مرات وفي الخامسة ١٧ مرة من هذه القصائد بينما وقعت فعلاتن ضربا في القصيدة الاولى ٦ مرات وفي الثانية ١٥ مرة وفي الرابعة ١٠ مرات وفي الخامسة ٣٣ مرة، اما في القصيدة الثالثة فلم تقع ضربا مطلقا. ويلاحظ ان زحافات الضرب لا تجيء في قصائد الخفيف القصيرة الا قليلا[٦٠]. واذا تعصبنا لقواعد العروض جاز لنا القول بان الشابي قد حاد عن هذه القواعد لعدم مراعاته نفس التفعيلة في المطلع المصرع للقصيدتين «ايها الحب»[٦١] و«الدموع»[٦٢]. اما الزحافان فعلاتن وفالاتن في اعاريض الأبيات فان كليهما يتناول مع التفعيلة الاصلية فاعلاتن في القصائد الطويلة من بحر الخفيف، بينما يتناوب زحاف واحد فقط مع فاعلاتن في اعاريض القصائد القصيرة. وكثيرا ما ينوب الزحاف فعلاتن عن التفعيلة الاصلية فاعلاتن في اعاريض القصائد المتنوعة القافية واضربها.

الكامل: جاءت كل قصائد الكامل مقفاة بقافية واحدة وبروى متحرك بالكسرة. وفي القصائد المصرعة[٦٣]، تتباين جميع اضرب الأبيات ما عدا المطلع، فاما ان تكون متَفاعل او متْفاعل (ليست تفعيلة الكامل الاصلية متفاعلن). ويجيء الزحاف متْفاعل في اضرب الأبيات اكثر من الزحافات الاخرى. واذا تأملنا مثلا كلا من القصائد «مناجاة عصفور»[٦٤]، و«الغاب»[٦٥]، و«فلسفة الثعبان المقدس»[٦٦] وجدنا ان متْفاعل قد انهت ٢٧ بيتا من القصيدة الاولى و٥٤ بيتا من القصيدة الثانية و٢٥ بيتا من القصيدة الثالثة بينما انهت ٨ ابيات من القصيدة الاولى و١٧ بيتا من القصيدة الثانية و١٠ ابيات من القصيدة الثالثة بالزحاف متَفاعل. اما في اعاريض قصائد الكامل فنرى التفعيلة الاصلية متفاعلن تتناوب مع زحاف واحد فقط عادة (مستفعلن). ففي القصائد «نشيد الجبار»[٦٧]، و«الغاب»[٦٨]، و«فكرة الفنان»[٦٩]، و«فلسفة الثعبان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٥٣) المصدر السابق، ص ٨١، ١٠١-١٠٢، ١١٧-١١٨، ١٥٤-١٥٧، ٢١٨-٢١٩.
٥٤) المصدر السابق، ص ٢٢-٢٣، ٤٤-٤٦، ١٣٤-١٣٦.
٥٥) المصدر السابق، ص ٢٣٠-٢٣٢.
٥٦) المصدر السابق، ص ٧٥-٧٩.
٥٧) المصدر السابق، ص ١١١-١١٣.
٥٨) المصدر السابق، ١٢٧-١٢٩.
٥٩) المصدر السابق، ص ٢٤٥-٢٤٩.
٦٠) المصدر السابق، ص ١٦٣-١٦٤، ١٦٧، ٢٢٤-٢٢٧، ٧٩٢.
٦١) المصدر السابق، قصيدة «ايها الحب» ص ١٩-٢٠.
٦٢) المصدر السابق، قصيدة «الدموع» ص ٧٣-٧٤.
٦٣) المصدر السابق، قصيدة «يا موت»، ص ١٤٠-١٤٤ وقصيدة «نشيد الجبار»، ص ٢٥٦-٢٥٨.
٦٤) المصدر السابق، ص ١٠٨-١١٠.
٦٥) المصدر السابق، ص ٢٦٦-٢٧٠.
٦٦) المصدر السابق، ص ٢٧٦-٢٧٨.
٦٧) المصدر السابق، ص ٢٥٦-٢٥٨.
٦٨) المصدر السابق، ص ٢٦٦-٢٧٠.
٦٩) المصدر السابق، ص ١٩٠-١٩٢.

المقدس »[٧٠]، جاء الزحاف مستفعلن في اعاريض القصيدة الاولى ١٢ مرة و٩ مرات في الثانية ومرتين في القصيدة الثالثة و٩ مرات في القصيدة الرابعة. اما متفاعلن فوردت في اعاريض القصيدة الاولى ٥٤ مرة وفي الثانية ٢٩ مرة وفي الثالثة ٢٦ مرة وفي الرابعة ٢٦ مرة. وقد وجدنا الزحاف مستفعلن يطغى على الزحافات الاخرى في التناوب مع الفعيلة الاصلية في اعاريض قصائد مجزوء الكامل ذات البيتين المقفيين. اما في اضرب مجزوء الكامل فقد جاءت تفعيلة واحدة فقط. ويتضح مما ذكرنا ان الشابي لم يستسغ تفعيلة الكامل الاصلية أداة لخلق الايقاع اللازم في اضرب قصائد الكامل ذات القافية الموحدة فاستخدم الزحافين متَفاعل ومتْفاعل، بينما انهى بمستفعلن ومتفاعلن اضرب القصائد المتنوعة القوافي.

الرمل ومجزوء الرمل: نظم الشابي من بحر الرمل قصيدة واحدة[٧١] ذات قافية موحدة، وقد جاءت في اعاريضها واضربها اما فاعلات او فعلات. وفي قصيدتين من قصائده المتنوعة القافية «النجوى»[٧٢] و «اغنية الاحزان»[٧٣]، جاءت تفعيلة واحدة[٧٤] في الاشطر الثانية بدلا من ثلاث وهذه التفعيلة هي فاعلات او فعلات في قصيدة «النجوى» وفاعلاتن مضافا اليها مقطع في قصيدة «اغنية الاحزان».

وقد التزم الشاعر اضافة المقطع (ترفيل) في القصيدة ما عدا المقاطع الثانية والسادسة والسابعة والثامنة .والايقاع المنسجم الترتيب يؤكد ألم الشاعر وحزنه المستمرين. وقد سلك الشابي مسلك معاصريه المجددين من الشعراء باستخدامه التفعيلتين فاعلات وفعلات في اضرب قصائد مجزوء الرمل[٧٥]، وهذا ما لم يجزه اهل العروض القدماء[٧٦].

المتقارب: اتخذ الشاعر لمعظم قصائد المتقارب قافية مقيدة ويشترك في عدة قصائد من قصائده المتنوعة القافية نوعان من القافية: المطلقة والمقيدة[٧٧]. والتزمت التفعيلة فعولن في اضرب قصيدة «حديث المقبرة»[٧٨] باستثناء مرة واحدة. اما في بقية قصائد المتقارب المقيدة القوافي فان التفعيلة فعولْ تجيء دائما في الاضرب وفعولن وفعو في الأعاريض. ففي قصيدة «بقايا الخريف»[٨٠] جاءت فعولن في اعاريض هذه القصيدة اكثر من فعو (٢٣ مرة من مجموع ٣٤) وفي قصيدة «حديث المقبرة»[٨١] اختتمت هذه التفعيلة اعاريض جميع الابيات الا واحدا (البيت السادس).

البسيط: التزم الشابي في قصائد بحر البسيط نفس التفعيلة اكثر مما فعل في قصائد البحور الاخرى. وتكررت التفعيلة بعينها في اعاريض القصائد من وجهة وفي اضربها من وجهة اخرى. ولعل قصر قصائد البسيط مكن الشاعر من ذلك. وتجنبا للزحاف متفْعِلن النادر وقوعه في الحشو، استغل الشاعر ما تجيزه ضرورة احكام الشعر فقصر حرف مد وسكن حركة قصيرة وصرف الممنوع من الصرف وخفف التشديد[٨٢]، الى غير ذلك من الجوازات.[٨٣]

وخلاصة القول ان شعر الشابي يتميز بايقاع خاص يتضح جليا في استخدام الشاعر تفعيلات معينة وخاصة في اضرب قصائد المتقارب والبسيط مما يضفي عليها ايقاعا متوازنا منسجما مع حالة الشاعر الكئيبة. وتظهر ميزة نظام الايقاع في شعر الشابي بدرجة اقل في معظم قصائده

---

٧٠) المصدر السابق، ص ٢٧٦-٢٧٨. انظر كذلك القصائد ص ١٢٣-١٢٦، ١٧٦-١٧٧، ٢١٣-٢١٧.

٧١) القصيدة هي «قلب الشاعر»، **المصدر السابق** ص ٢٦٢-٢٦٣.

٧٢) **المصدر السابق**، ص ٢٢-٢٣.

٧٣) **المصدر السابق**، ص ٦٨-٧٢.

٧٤) كثيرا ما ترد تفعيلة واحدة في الاشطر الثانية من الموشحات وقد يصيبها التذييل. انظر **موسيقى الشعر**، ص ٢٢٥.

٧٥) **اغاني الحياة**، ص ١٣٢-١٣٣، ٢٢٠-٢٢٣.

٧٦) **موسيقى الشعر**، ص ١٢٤-١٢٥.

٧٧) **اغاني الحياة**، ٥٠-٥١، ١١٤-١١٦، ٢٦٤-٢٦٥.

٧٨) **المصدر السابق**، ص ٢٠١-٢٠٦، انظر صفحة ٢٠٦ البيت السادس.

٧٩) **المصدر السابق**، ص ٩٤-٩٧، ١٣٠-١٣١، ١٨٨-١٨٩، ٢٤٠-٢٤٤، ٢٦٤-٢٦٥.

٨٠) **المصدر السابق**، ٩٨-١٠٠.

٨١) **المصدر السابق**، ٢٠١-٢٠٦.

٨٢) **المصدر السابق**، ص ١٥٤، ٢١٨، ٢٥٤، ٢٧٢.

٨٣) **المصدر السابق**، انظر مثلا ص ١٠١ البيت السابع، ١٠٢ البيت الثالث، والبيت السادس والبيت السابع، ١٥٥ البيت السادس، ١٥٧ البيتان الثالث والرابع.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المنظومة من الخفيف والكامل والرمل ومجزوء الرمل ومجزوء الكامل على حد سواء حيث نجد نوعين من التفعيلات فقط في الأعاريض والأضرب. اما في الحشو فقد آثر الشاعر ايقاعا متباين الانغام.

ان تعدد الفاصلات والعلامات الاستفهامية في شعر الشابي ليجعل الايقاع بطيئا وهذا في رأيي يعبر عن ألم الشاعر ويأسه احسن تعبير. ومع ان البحور العربية خاضعة لأحكام يمكن التكهن بها فان الشابي وفق بغريزته الطبيعية ومهارته الشعرية في جعلها جزءاً لا ينفصل عن القصيدة معنى ولفظا دون ان يضحي بافكاره ومشاعره. ومع ان الأيقاع الموسيقي لم يخرج كثيرا عن الرتابة في قصائد الشابي ذات الشطرين والقافية الواحدة، فان لجوء الشاعر الى التدوير في بعض قصائده وتنويع القافية في بعضها الآخر، فضلا عن تدفق الموسيقى الداخلية وانسياب الكلمات ولهجة القصائد والصور الايحائية ـ كل هذا انقذ شعر الشابي من الرتابة بل واضفى عليه موجات نغمية تتجاوب مع تجربة الشابي الشعرية.

انتهت

مراجع عربية

ابو شادي، احمد زكي: **ديوان الينبوع**، الطبعة الاولى، (القاهرة، ١٩٣٤)

ابولو، (مجلة)، عدد كانون الثاني، ١٩٣٤

انيس، ابراهيم: **موسيقى الشعر**، الطبعة الرابعة (القاهرة ١٩٧٢)

الحليوى، محمد: **في الادب التونسي**، (تونس، ١٩٦٩)

الرضي، عبد الحميد: **شرح تحفة الخليل** في العروض والقافية، (بغداد، ١٩٦٨)

الشابي، ابو القاسم: **اغاني الحياة**، دار الكتب الشرقية، الطبعة الاولى، (تونس، ١٩٥٥)

اغاني الحياة، الدار التونسية، الطبعة الثانية، (تونس، ١٩٦٦)

اغاني الحياة، الدار التونسية، الطبعة الثالثة، (تونس، ١٩٧٣)

الخيال الشعري عند العرب، الطبعة الثانية، (تونس، ١٩٦١)

فروخ، عمر: **شاعران معاصران، ابراهيم طوقان وابو القاسم الشابي**، بيروت، ١٩٥٤)

الشابي شاعر الحب الحرية، (بيروت، ١٩٦٠)

كرو، ابو القاسم: **آثار الشابي** (بيروت)

دراسات عن الشابي، (باعداده)، (بيروت، ١٩٦٦)

الشابي، حياته وشعره، (تونس، ١٩٧٣)

مراجع اجنبية

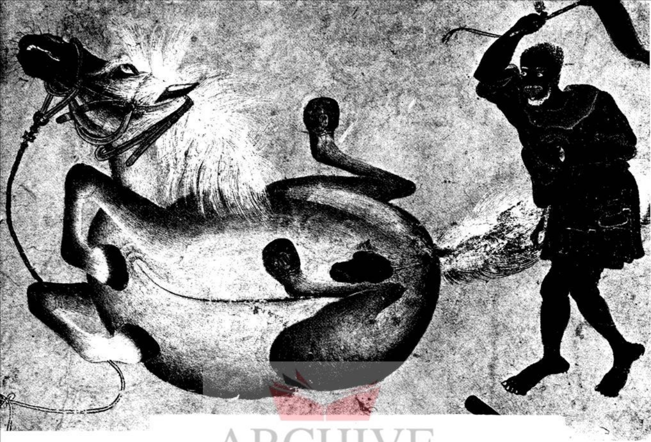
Badawi, M. M., *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge, 1975.

Ghedira, A., "Essai D'Une Biographie D'Abü-L Qäsim al-Shäbbi," *Arabica*, VI, 1959, pp. 266–280

Thrope, Clarence, *Major English Romantic Poets*, Toronto, 1968.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ انظر «فهرس البحور والقوافي» على الصفحة التالية



صياح كلام : ترويض الجياد . فن التصوير التركي في القرن الخامس عشر (أنظر مراجعات الكتب) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مـراجعات الكتـــب

Mazhar S. Ipsiroglu, Siyah Qalem. Vollständige Faksimile-Ausgabe der Blätter des Meisters Mehmed Siyah Qalem aus dem Besitz des Topkapi Saray Müzesi Istanbul und der Freer Gallery of Art, Washington. *Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, Austria, 1976.*

مظهر س . ابسيروجلو : **صياح كلام**، مجموعة صور المصور محمد صياح كلام ، من محفوظات متحف توبكـــابـي سراي باسطنبول وجاليري فرير للفنون بواشنطون .

دار الطبع والنشر الأكاديمية ، جراتز ، النمسا ١٩٧٦ .

لا يكاد دارس لفنون التصوير في العصور الاسلامية يغفل لوحات المصور التركي «صياح كلام» ، الذي عاش في القرن التاسع الهجري (القرن الخامس عشر الميلادي) ، ولكن على الرغم من شهرة بعض لوحات صياح كلام كان من العسير تكوين فكرة شاملة عن جميـــع أعماله . والمجلد الذي بأيدينا يغطي هذا النقص ، ويضم ٧٤ لوحة ملونة بحجم لوح الفنان الأصلية ، ومخرجه مظهر ابسيروجلو أستاذ بجامعة إسطنبول .

وتحمل بعض هذه اللوح التصويرية توقيع : «أستاذ محمد صياح كلام» (أي أستاذ القلم الأسود) وتعرف تحت هذا الاسم في جميع المراجع . ويرجح الأستاذ ابسيروجلو أن هذا الاسم كنية أطلقت على الفنان لما تميزت به لوحاته الخطية من سمات تعبيرية قوية .



صياح كلام : جنيان . فن التصوير التركي فى القرن الخامس عشر .

تتناول لوح «صياح كلام» لقطات من حياة البدو فى القفاري ، حيث تتطلب شروط العيش والبقاء من الانسان ومن الحيوان على حد سواء جلداً وجهداً عظيمين. ويستوحي «صياح كلام» الكثير من لوحه من مجال الحياة الدينية والمعتقدات الشعبية والأساطير ، ويمثل تصوير **الجن** فى لوحاته محوراً رئيسياً . فنرى الجن تخطف الأحصنة لتقدمها قرباناً ، كما يؤدي الجن فى لوحاته رقصات طقسية وهم فى حالات من الوجد والنشوة .

وسمة الوجوه التي يصورها «صياح كلام» هو الانفعال ، وتنبض حركات الشخوص فى تصاويره بالحياة والقوة . ومن المرجح أن «صياح كلام» قد تأثر ـ مثله فى ذلك مثل معاصريه ـ بالفنون الهيلينية المتأخرة . ونحن نعرف مدى التأثيرات الايطالية فى تلك الحقبة على مدارس التصوير فى تركيا . كذلك تأثر «صياح كلام» بفنون الرسم على النسيج الصينية ، غير اننا لا نلمس فى لوحه ذلك الحس الشاعري المرهف الذي تميزت به فنون شرق آسيا . وقد استعان هذا الفنان كثيراً على التعبير بايحاءات خيال الظل ومسرح العرائس التركى ،

ومن هنا يبرز اسلوبه الخاص رغم مصادر التأثير المختلفة .

أعد المصور لوحه أصلاً كجزء من لفات مصورة تعرض أمام الحاضرين أثناء القاء النصوص الأدبية أو الأسطورية ، بهدف تكثيف انفعال المستمعين بما يروى عليهم . أي أن لهذه الصور هدفاً ايحائياً سحرياً .
ويقول الأستاذ مظهر ابسيروجلو فى هذا الصدد : «كانت هذه اللوح تشكل أصلاً جزءاً من فنون طقسية سحرية ، وما زلنا حتى الآن فى أول الطريق لادراك المغزى الكامل وراءها» .

لقد تطلب إخراج هذه اللوح جهداً فنياً كبيراً ، وجاء تحقيق هذه اللوح والتعليق عليها على نفس هذا المستوى الرفيع .

Die grossen Epochen der Weltkunst. Ars Antiqua. Alexandre Papadopoulo, Islamische Kunst.
Mit über 1100 Illustrationen, darunter 173 vierfarbige Abbildungen auf Kunstdrucktafeln.
Herder Verlag, Freiburg, Basel, Wien, 1977.

هذا الكتاب عن «الفن الاسلامي» فى إطار مجموعة «حقب الفن الكبرى» ، وصاحبه أستاذ فى السربون عرف بشمولية النظرة ، فهو من علماء الفن الاسلامي والاسلاميات ، ومعرفته الواسعة بالعلوم الاسلامية والتاريخ الاسلامي وبالنظرة الاسلامية الى الكون والانسان والحياة تنعكس بوضوح على صفحات هذا المجلد الكبير ، وتخلع عليه طابعاً مميزاً . فالمؤلف يقدم حقب الفن الاسلامي وأساليبه البارزة ووسائله فى التعبير فى إطار من الفهم العميق للفلسفة الاسلامية ، بعيداً عن الاستعارات المألوفة من الفنون الغربية ، أو قل إنه يحرص على رؤية الفن الاسلامي من الداخل ، لا من الخارج . وبالرغم من ذلك فهو يوجه عرضه للفن الاسلامي الى القارىء الغربي المعاصر ، ويستعين بطبيعة الحال بطرق البحث العلمي ، فى التحقيق والتبويب والتقسيم وبيان مراحل التطور ، وعرض الأسئلة الأساسية التي يطرحها الفن الاسلامي كتعبير عن حضارة متكاملة مترابطة تنبع من وحدة العقيدة الدينية ، مع توضيح مناهج الفنون الاسلامية وشرح فلسفتها الزخرفية التي تقوم على الدقة والتكرار والامتداد والوحدة . ويضم المؤلف أكثر من ١١٠٠ لوحة توضيحية ، منها ١٧٣ لوحة ملونة هي نموذج لفن الاخراج والطباعة الحديث . ويقدم الكتاب بذلك مادة ثمينة ، يتعذر أن تجتمع فى مؤلف واحد . وإذا كان لنا أن نصف المبدأ الذي يضم هذه المادة المتشعبة فهو الوحدة والتنوع . ويمثل الكتاب بهذا إضافة جدية الى مؤلفات الفنون الاسلامية ، فقد اجتمعت له الكثير من أسباب النجاح .

Welt des Islam. Geschichte und Kultur im Zeichen des Propheten. Texte von Bernard Lewis, Richard Ettinghausen, Oleg Grabar, Fritz Meier, Charles Pellat, A. Shiloah, A. I. Sabra, Edmund Bosworth, Emilio García Gómez, Roger M. Savory, Norman Itzkowitz, S. A. A. Rizvi und Elie Kedaurie.
Herausgegeben von Bernard Lewis. 490 Abbildungen, davon 160 in Farbe. 330 Fotos, Zeichnungen und Karten.
Georg Westermann Verlag, Braunschweig, 1976.

«عالم الاسلام» ، عنوان هذا المجلد الجامع الذي جاء ثمرة البحوث والمحاضرات التي ألقيت أثناء المهرجان الاسلامي الذي عقد فى العام الماضي فى العاصمة البريطانية . وتكاد الترجمة الألمانية تفوق الأصل ، من حيث الطباعة والشكل. ويجمع هذا الكتاب بين الكلمة والصورة فى تقديمه للحضارة الاسلامية فى مراحل التفتح والازدهار ، وبهذا المنهج يفي بحاجات الجمهور العريض من القراء . ورغم أن مؤلفي الأبحاث من علماء الاستشراق المعروفين ، فالكتاب موجه الى غير المتخصصين ، فى محاولة للخروج بالحضارة الاسلامية من الاطار الأكاديمي الذي انحصرت فيه فى الجامعات الغربية . فمشكلة الحضارة الاسلامية انها لم تدخل الوعي الأوروبي العام كما دخلته الحضارة المصرية القديمة على سبيل المثال .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

Ibn Ishâq, Das Leben des Propheten. Aus dem Arabischen übertragen und bearbeitet von Gernot Rotter. Bibliothek arabischer Klassiker, erster Band. Illustriert. *Horst Erdmann Verlag, Tübingen und Basel, 1976.*

لا يحتاج هذا الكتاب الى تقديم ، ولكن الجدير بالتنويه انه المجلد الأول فى «مكتبة التراث العربي» التي تقرر نشره أخيراً باللغة الألمانية . ويتبعه المجلد الثاني محتوياً نصوصاً لأبي الفرج الأصفهـاني .

ونكتفي فى التالي بذكر المؤلفات التالية التي أخرجتها المطابع أخيراً معبرة عن تعدد مجالات الاهتمام والتبادل الثقافي والحضـاري والفكري الذي أصبح طابع العصر ، ومعبرة كذلك عن عودة الاهتمام بالعالم العربي بصورة ملموسة عن ذي قبل ، ونأمل العودة الى تقديم هذه المؤلفات على صفحات المجلة فى الأعداد القادمة .

ومن المتوقع أن يجد المؤلف التالى إقبالاً كبيراً من القراء لما لصاحبته من شهرة ، وهي تدرس هنا ، كما درست فى كتابها الأول «شمس الله فوق الغرب» ، علاقات التبادل الحضاري بين الشرق والغرب ، وما نقله الغرب عن الشرق.

Sigrid Hunke, Kamele auf dem Kaisermantel. *Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1976*

وينتقل بنا الكتاب التالى من مجال الحوار الحضـاري الى مجـال الحوار الفكري الديني المعاصر ، تحت تأثير العلوم الطبيعية ، وموضوعه هو «الجبر» و «الاختيار» فى التفكير العربي الحديث .

Ulrich Schoen, Determination und Freiheit im arabischen Denken heute. Eine christliche Reflexion im Gespräch mit Naturwissenschaften und Islam. *Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1976.*

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويعالج محمد عبد السيد فى رسالته العلمية التالية العلاقات الألمانية العربية خلال الثلاثين عاماً الماضية ، فى ضـوء مشكلة الشرق الأوسط :

Mohammed Abediseid, Die deutsch-arabischen Beziehungen, Probleme und Krisen. *Seewald-Verlag, Stuttgart, 1976.*

قصائد من المغرب العربي ومصر

Neuere Dichtung aus dem nördlichen Afrika · Ägypten · Tunesien · Algerien · Marokko

'Abd al-Rahman Shukri (Ägypten)

Willkommen

Willkommen das Urteil des Schicksals,
denn der Schiedsrichter verdient Gruss und Achtung.
Reich mir alle die Pokale des Lebens:
Freude und Missgeschick, Ehre und Schmach.
Wenn ich leben muss... Leben kann ertragen werden.
Wenn ich leben muss... da ist kein Rückzug vor dem Tod.

Leben

Leben ist nur fortgesetztes Sterben,
Güte und Vergnügen sind nur geliehen.
Ich möchte der Blume gleich sein, deren Leben nur einen Sommer dauert;
dann würde ich welken vor der Heimsuchung des Winters.
Dem Leben mit seiner Lust von mir einen Gruss!
Doch tausend Grüsse dem friedenspendenden Tod!
Wer wird meinen Gruss dem Tode übermitteln?
Friede ihnen... ja, sogar mir:
Denn in ihren Gräbern habe sie Gnade nicht nötig
wie ich in meinem Leben.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

Lewis 'Awad (Ägypten)

Kyrie eleison

Herr, o Herr
Herr, o Herr
Die Kümmernisse dieses Planeten senken das Gewicht meines kindlichen Herzens.
Unheil über Unheil, verborgen in meiner Brust,
ein Dorn in meinem Augenlid, mit Speeren für die Augenwimpern,
die aus meinem stolzen Auge dürftige Tränen pressten in tröpfelndem Gift.
Entfache in meinem Herzen ein Feuer aus hochschiessender, flatternder Flamme.
Herr, o Herr, Herr, o Herr, Herr, o Herr, Herr, o Herr.
Ich teile die Tränen mit andern, ihnen zuliebe, während die von gestern verbleiben.

Lass dich erweichen, o Herr,
Erhöre das Gebet

فرانز درسلر ، امرأة من البربر ◁



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

der Hungernden und der Hungers Sterbenden,
des Liebenden in seiner Klage,
des Fleisches, das das Fleisch unter der Erde betrauert,
der Seele, die Tränen aus Feuer vergiesst und meine Nerven spaltet,
des unwissenden Menschen, stumm wie der Ochse unter seinem Joch.
Überall Blut, Abschaum und das Gebrüll der Wut.
Unsere Welt ist eine Tragödie, über die der Vorhang sich hob, als die Zeit begann.
Geniess das Schauspiel ganz! Elend ist mein Los, vom Herrn bestimmt.

Abu al-Qasim al Shabbi (Tunesien)
Im Schatten des Todestals

Wir gehen umher, wie alles umhergeht im Erschaffenen... doch zu welchem Zweck?
Mit den Vögeln besingen wir die Sonne, wie der Frühling spielt auf seiner Flöte.
Wir lesen dem Tod die Mär vom Leben vor... doch wie endet die Mär?
Also sprach ich zu den Winden und so antworteten sie: Frag das Sein selber, wie es begann.
Zugedeckt von Dust schrie meine Seele laut in bittrer Müdigkeit:
Wohin soll ich gehen?
Ich sagte: Geh weiter mit dem Leben. Es antwortete: Was reifte in mir auf den früheren Wegen?
Zerbrochen wie eine dürre, welke Pflanze schrie ich: Wo, mein Herz, ist mein Rechen?
Bring ihn, damit ich mein Grab schaufle im dunklen Schweigen, mich selber beerdige.
Bring ihn, denn das Dunkel um mich her ist dicht, und der Dunst aus Kummer hat sich in der Höhe niedergeschlagen.
Die Morgendämmerung füllt das Kelchglas der Leidenschaft, das noch in meinen Händen zittert.
Stolze Jugend floh in die Vergangenheit, liess auf meinen Lippen eine Klage.
Komm, o Herz! Wir sind zwei Fremde, die aus dem Leben eine Kunst der Trauer machen.
Wir haben lange das Leben genährt, lange mit der Jugend gesungen.
Und nun gehen wir barfuss über die steinigen Pfade und bluten.
Wir sind übersättigt vom Staub. Unser Durst ist von Tränen gelöscht.
Links und rechts haben wir Träume verstreut, Liebe, Leid und Schmerz.
Und dann? Ich, fern der Freuden der Welt und ihren Liedern
begrabe im Dunkel des Todes die Tage des Lebens, kann nicht einmal ihr Vergehen beklagen.
Und die Blumen des Lebens in grämendem, störendem Schweigen fallen mir zu Füssen.
Die Magie des Lebens ist trocken, komm, o mein weinendes Herz, lass uns nun den Tod versuchen.
Komm!

Mohammed Dib (Algerien) — für Louis Aragon
Weg

1. Zukunft die träumt

zerbrechliche Jugend die
sich nähert
sich abzeichnet in der lebendigen wärme
tausendfach geknüpft und aufgelöst
tausendfach vermutet

weg sein gesetz verkündend
zu ehren des unbesuchten raumes

in der kehle der winde der gesang an diese geduld
wenn der baum einen tauben alarm richtet
in den gang des tages

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

Vorbeimarschieren, zugleich die roten Täler aus Begierde, durch die ich gehe
als unerwünschter Gast.
Täler aus himmlischen Brüsten,
aus bewegtem, wachsendem Fleisch
wie ebenso so sehr die Morgenröten, die plötzlichen Erscheinungen.

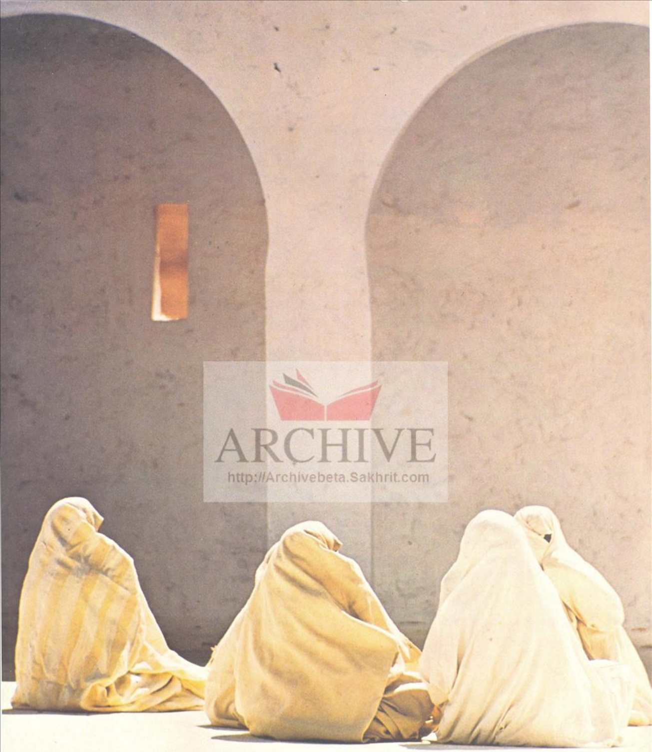
4
Auf den öffentlichen Plätzen
seufzt das Geheimnis meiner Verschwörungen
unter der Mittagssonne,
mein anderer Feind.

5
Und zu einem Landstrich, wo der Angriff die Regel,
was dazu sagen?
Ein Landstrich, wo mein Volk sich absetzt durch Organismen und Institutionen, die ihre Ängste entehren und ihre Träume verkalken. Ihre Träume, der Struktur nach im Wasser lebend und verworren.
Pilger, der dorthin geht, wo noch der bezaubernde Meister lebt.
Der dorthin geht, wo noch das Auge der verzauberten Menge erzittert
und allein ist im Zerbrechen.
Und dorthin, wo meine Botschafter
die Flagge meiner falschen Freiheit hissen.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

6
Einsame Rädelsführer
breitet auf die besonnten Pyramiden die schwarzen Schleier der Nicht-Begierde aus,
massiert im Vergessen. Befreit unsere Körper in den Gipfelwinden, in den Katastrophenhöhen.
Entknüpft den Nabelgürtel zum wilden Gesang, der
uns zum Schweigen bringt.
Die unter uns geboren werden,
die Quellen der Stromwasser
und der geschlossenen Ebenen.
Was kommt in unsere Existenz?

Vom Verfasser für seine französischen Freunde gekürztes Gedicht



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتر بنكين : نساء من البربر (الجزائر) . رودولف فرانكه (١٩١٣ـ١٩٧٠) : سنيكا ، لوحة فى شكلين ، متحف مدينة أوفنباخ ، من تقويم Scriptura ٧٧ ، إعداد هنز ا . هلبي ، دار نشر فيلهلم كوم